HANDBUCH DER KUNSTWISSENSCHAFT

G. Graf Vitzthum — W. F. Volbach

Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien

HANDBUCH DER KUNSTWISSENSCHAFT
GRAF VITZTHUM VOLBACH
MALEREI UND PLASTIK DES MITTELALTERS IN ITALIEN

15

·LIB·
EX·RIS
·DR·KURT·
·BACHE·
H·B

HANDBUCH
DER
KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON
PROFESSOR DR. FRITZ BURGER †

HERAUSGEGEBEN VON
DR. A. E. BRINCKMANN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

unter Mitwirkung von

Professor Dr. J. Baum-Stuttgart; Konservator Dr. E. v. d. Bercken-München; Dr. I. Beth-Berlin; Professor Dr. L. Curtius-Heidelberg; Professor Dr. E. Diez-Wien; Dr. W. Drost-Köln; Professor Dr. K. Escher-Zürich; Hauptkonservator Dr. A. Feulner-München; Professor Dr. P. Frankl-Halle; Professor Dr. A. Haupt-Hannover; Professor Dr. E. Hildebrandt-Berlin; Professor Dr. H. Hildebrandt-Stuttgart; Professor Dr. A. L. Mayer-München; Professor Dr. W. Pinder-Leipzig; Professor Dr. H. Schmitz-Berlin; Professor Dr. P. Schubring-Hannover; Professor Dr. Graf Vitzthum-Göttingen; Professor Dr. W. Vogelsang-Utrecht; Dr. F. Volbach-Berlin; Professor Dr. M. Wackernagel-Münster; Professor Dr. A. Weese-Bern; Professor Dr. H. Willich-München; Professor Dr. O. Wulff-Berlin

WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

[Bel 15]

DIE MALEREI UND PLASTIK DES MITTELALTERS IN ITALIEN

VON

DR. GEORG GRAF VITZTHUM
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT GÖTTINGEN
UND
DR. W. F. VOLBACH-BERLIN

SECHSTES BIS DREIZEHNTES TAUSEND

ACADEMIA

WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

COPYRIGHT 1924 BY
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.
WILDPARK-POTSDAM

50436

SPAMERSCHE BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG

W. 2013/76

Vorwort.

Im Jahre 1913 übernahm es Professor Graf Vitzthum, die „Mittelalterliche Malerei und Plastik“ im Rahmen des Handbuches zu behandeln. Bis zum Sommer 1914 erschienen die drei ersten Lieferungen. Der Kriegsausbruch verhinderte die Fortsetzung. Einem Wunsch des Verfassers folgend habe ich ausdrücklich darauf hinzuweisen, daß dieser Teil im Sommer 1914 beendet war und erschienen ist, neue Ergebnisse der Forschung also in diesem Teil nicht ausgewertet sind, obgleich das Buch erst jetzt vollständig vorliegt. Die Absicht des Verfassers, nach Rückkehr aus dem Felde die unterbrochene Arbeit wieder aufzunehmen, wurde durch schwere und dauernde Krankheit vereitelt. Nach langem Zögern, auf Wunsch von Prof. Graf Vitzthum und in voller Übereinstimmung mit ihm entschloß ich mich daher, die Fertigstellung dieser Arbeit anderen Händen anzuvertrauen. Dr. Volbach hat die schwierige Aufgabe übernommen und zu Ende geführt. Der Anteil der beiden Autoren scheidet sich so, daß von Graf Vitzthum die einführende Grundlegung, die sich nach dem ursprünglichen Plan auf das Gesamtgebiet der mittelalterlichen Malerei und Plastik bezieht, und die geschichtliche Darstellung bis Seite 113 geschrieben sind, während Dr. Volbach die Abschnitte von S. 114 bis Schluß verfaßt hat.

A. E. Brinckmann.

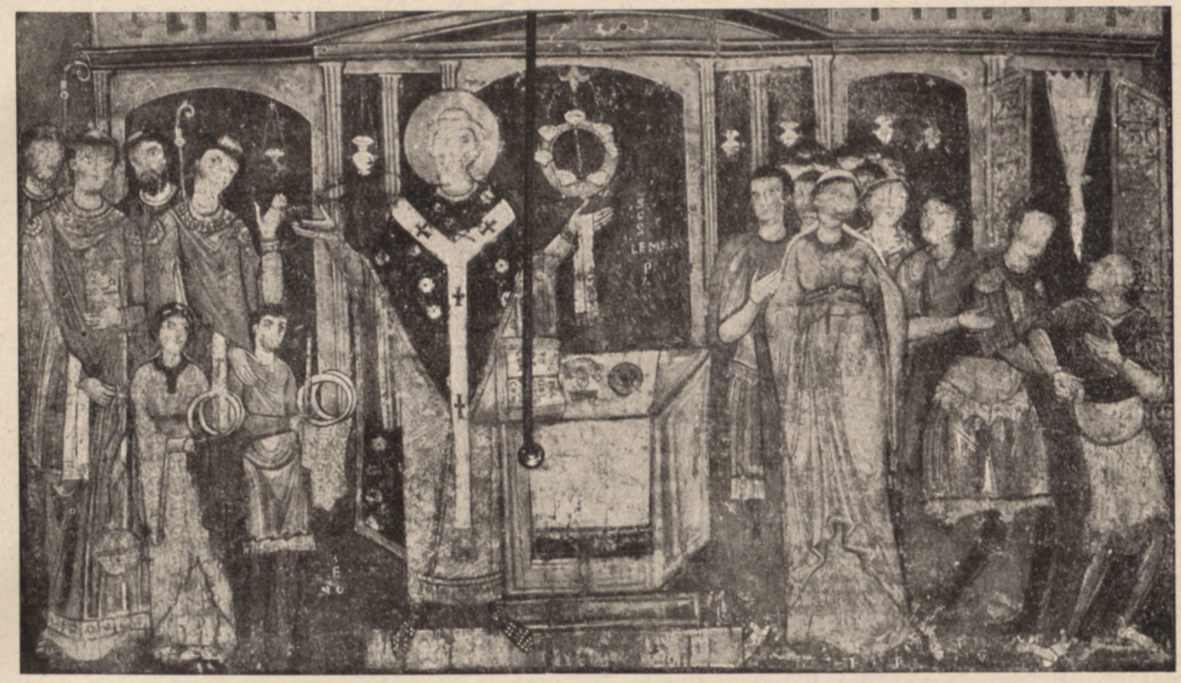


Abb. 1. Wunder des hl. Clemens, Rom, San Clemente. (Phot. Anderson.)

Zur Einführung in das Wesen der mittelalterlichen Kunst.

Dem Geschichtschreiber der mittelalterlichen Kunst wird das Endziel aller Wissenschaft, die Vielheit der Erscheinungen in einheitliche Begriffe zu fassen, immer in weiter, unerreichbarer Ferne schweben. Ihr Wesen ist zu mannigfaltig bedingt, als daß es möglich wäre, alle ihre Schöpfungen aus einer Wurzel abzuleiten. Ihre Schicksale sind zu fest in dem allgemeinen weltgeschichtlichen Geschehen verwurzelt, als daß man sie aus einem immanenten Entwicklungsgesetz erklären könnte. Sie ist keine primäre Kunst, sondern eine abgeleitete. Sie wächst aus der antiken Kunst der Mittelmeervölker in ihrer letzten, durch die Durchkreuzung der verschiedenartigsten Strömungen charakterisierten Phase heraus und ist somit von vornherein belastet mit einem überreichen Erbe, das sie nur teilweise und unter sehr verschiedenen Bedingungen sich anzueignen und weiterzubilden vermag. Genau so, wie das imperialistische Ideal des Römerreiches die staatliche Organisation des Mittelalters lange Zeit gehemmt hat, hat die künstlerische Hinterlassenschaft der Antike alle neue Kraftentfaltung mehrfach unterbunden, und auch vor unserem Urteil noch steht das antike Schönheitsideal — nicht als absoluter Maßstab, sondern als offenkundiges, doch unerreichtes Vorbild der mittelalterlichen Kunstschöpfungen — oft drohend da und zwingt uns zuzugeben, daß die mittelalterliche Kunst in vielen Teilen eine unzulängliche gewesen sei. Aber auch dort, wo sie sich zur vollen Höhe der reinen, freien und geistverklärten Schönheit erhoben hat, ist sie ohne die Antike nicht zu denken, ist nicht ihr absoluter Gegensatz, sondern ihre Umbildung

— aus freilich der Antike völlig fremden, ihren künstlerischen Tendenzen zuwiderlaufenden Kräften und Absichten heraus. Es handelt sich um mehr, als um ein Nachleben einzelner Motive der antiken Kunst. Wer in der gotischen Gewandfigur nicht den phidiasischen Kern entdeckt, ist wohl nicht fähig, das Formgesetz der mittelalterlichen Kunst zu begreifen. Gerade der christliche Charakter der mittelalterlichen Kunst band sie an die Antike, denn die christliche Kunst war, wie in einem anderen Bande dieses Handbuches gezeigt worden ist, in der Antike erwachsen, und das geheiligte Erbe des Altchristlichen enthielt das künstlerische Gut der Alten Welt — wie ja auch die mittelalterliche Theologie aus ihren frühchristlichen Grundlagen Begriffe und Denkformen der antiken Philosophie überkommen hat. Die große Geschichte der Auseinandersetzung der abendländischen Völker des Mittelalters mit dem antiken Erbe in Politik, Recht, Literatur, Philosophie und Religion ist zum guten Teile auch die Geschichte der mittelalterlichen Kunst. Diese ist somit ein komplexes Gebilde, das man wohl restlos analysieren kann, dem gegenüber aber alles synthetische Bestreben von vornherein in enge Schranken gewiesen ist.

Unter dieser Reserve nur wollen wir wagen, einleitend etwas von den positiven Grundkräften der mittelalterlichen Kunst auszusagen. Da stehen denn zwei Tatsachen voran. Einmal ist die mittelalterliche Kunst vorwiegend kirchliche Kunst. Ihre Stoffe und ihre allgemeine Erscheinungsweise, ihr Umfang und ihre Stimmung ergeben sich aus ihrer Stellung im Dienste der christlichen Kirche. Sodann ist aber der Geist der jungen nordischen Völker, die seit dem 5. Jahrhundert unserer Zeitrechnung das römische Weltreich aufgelöst und während des ganzen Mittelalters mit der Kirche um sein Erbe gerungen haben, für die Umbildung der antik-frühchristlichen Kunst in die mittelalterliche, für die besonderen formalen Ideale des Mittelalters maßgebend gewesen.

Man wird gut tun, bei aller Betrachtung der mittelalterlichen Kunst diese beiden Faktoren gleichmäßig im Auge zu behalten. So gewiß ihr Verständnis ohne die Kenntnis der christlichen Religion und ihrer Quellen, ohne die Kenntnis der mittelalterlichen Dogmatik, Predigtliteratur und kirchlichen Dichtung, des mittelalterlichen Kultus und seiner Interpretation unmöglich ist, so können die Gesetze, nach denen sich die kirchlich bedingte Vorstellung zur anschaulichen Form entwickelt hat, nur aus den jenen Völkern eingeborenen künstlerischen Kräften begriffen werden.

Die kirchlichen Voraussetzungen der mittelalterlichen Kunst.

In den Augen der Kirche ist die Kunst nicht Selbstzweck, sondern dienendes Glied im festgefügten Organismus des kirchlich geordneten Lebens. Es wäre falsch und einseitig zu sagen — wie es oft geschieht —, daß die Kirche die Kunst nur als Mittel zur Heilsverkündung angesehen hätte. Die viel zitierten Worte mittelalterlicher Theologen von Gregor dem Großen (590—604) bis zu dem Liturgiker Durandus († 1296), daß die Kunst eine „Schrift der Laien" sei, die dem des Lesens Unkundigen die Kenntnis der Heilslehre vermitteln sollte, haben nur theoretische Bedeutung und halten gegenüber den großartigen Schöpfungen der mittelalterlichen Kunst nicht stand. Der Zusammenhang zwischen Kunst und Kirche ist tiefer als in solcher pädagogischen Teleologie zu fassen. Die Kunst ist die von allen praktischen Zwecken freie Manifestation der kirchlichen Vorstellungen, und jene Äußerungen haben ihr erst nachträglich eine wohl wichtige aber doch sekundäre Wirkung im Dienste der Kirche zugeschrieben. Denn wollte man die Zweckbestimmung wirklich als maßgebend ansehen, so könnte man den ungeheuren Reichtum an formaler Phantasie, die auf rein künstlerischen Voraussetzungen beruhende

Durchdringung der darstellenden Künste, Plastik und Malerei, mit der Architektur gar nicht begreifen. Wie viel an und in den gotischen Kathedralen, wie viel von den Skulpturen in den tief verschatteten Archivolten der Portale oder hoch oben an der Fassade und an den Türmen, von den Bildern in den vor lauter Licht- und Farbengefunkel kaum im einzelnen zu sehenden Glasfenstern konnte denn überhaupt ad usum delphini dienen? Das leibliche Auge vermochte doch nur einen geringen Bruchteil alles Gestalteten zu erfassen, der Verstand der Laien wohl herzlich wenig nur von dem tiefsten Sinn dieser unerschöpflich reichen Kompositionen zu begreifen. Nein, die mittelalterliche Kunst war mehr als Bilderschrift! Aber sie war doch vorwiegend Abbildung der kirchlichen Lehre. Die Grundvorstellung der Kirche von dem Werte der sichtbaren Welt und allen zeitlichen Geschehens in ihr lag allen ihren Darstellungen zugrunde, und die letzten Spekulationen der Theologen über die Zusammenhänge des ganzen Daseins haben in den größten Kunstschöpfungen des Mittelalters Gestalt gewonnen. Und darin beruht die Eigenart der bildenden Kunst in dieser Epoche der Menschheitsgeschichte zum guten Teile; darin liegt der große Widerspruch, den wir heute vor allem auf den ersten Blick in ihr empfinden: daß nicht sinnliches Erlebnis, sondern geistige Vorstellung, nicht Anerkennung, sondern Leugnung des Wertes der Erscheinungswelt die Wurzel ihres Schaffens ist.

Das Verhältnis des mittelalterlichen Denkens zur Welt war ein rein begriffliches. Indem es sich auf die Herstellung eines universalen Weltbildes nach Maßgabe der christlichen Glaubensvorstellung konzentrierte, nahm es seinen Ausgangspunkt nicht in der Untersuchung der Natur, sondern in der Interpretation der biblischen Offenbarung. Von ihr aus umspannte bald ein immer schärfer durchgearbeitetes Gedankensystem alle Erscheinungen der sichtbaren Welt und alle Vorgänge des seelischen Lebens. Das Einzelne galt nur in seinem Zusammenhang mit dem Universum. Und dieser Zusammenhang ergab sich nicht aus den konkreten Tatsachen der Erfahrung, sondern aus den aller Erfahrung entzogenen übernatürlichen Beziehungen. Der Mensch galt nicht als individuelle Erscheinung, sondern nur der Begriff „Mensch“ hatte Sinn als Bestandteil des abstrakten Weltbildes. Man untersuchte nicht die psychische Struktur des Menschen, sondern entnahm aus der Bibel die Vorstellungen von seiner seelischen Qualität. Er war der Träger der Sünde, der Gegenstand der Erlösung, sein ganzes Dasein erschöpfte sich in dem Widerspiel von Verderben und Heil. Die Natur hatte als unbeseelt um ihrer selbst willen kein Interesse. Nicht der tatsächliche Bestand der Welt, die reine Existenz der Dinge interessierte die Denker des Mittelalters, sondern das Geschehen, der Ablauf der Ereignisse und diese nur wieder im Sinne der christlichen Heilsgeschichte, die sich ihnen mit der Weltgeschichte identifizierte und in der liturgischen Ordnung des Kirchenjahres und seiner Feiern ihre stetige ideelle Wiederholung erfuhr. Hier war alles bis auf das letzte in ein System gebracht. Überall sah man die Notwendigkeit, das Gesetz dieses Geschehens. Der Ausdruck dieser Gesetzmäßigkeit war die mittelalterliche Symbolik. Diese Symbolik beruht auf dem Gedanken, daß nichts auf der Welt für sich allein da sei, sondern alles in bezug auf ein anderes; die Beziehung der Dinge zueinander aber ist keine kausale, sondern eine rein logische. So stehen die Vorgänge der Heilsgeschichte in einem festen Zusammenhang, doch nicht insofern einer den anderen hervorgerufen, sondern indem er ihn vorgedeutet hat. So werden Tiere und Pflanzen auf Grund bestimmter — oftmals ganz imaginärer — Eigenschaften mit Personen und Ereignissen der Heilsgeschichte, mit kirchlichen Einrichtungen u. dgl. in sinnvolle Verbindung gebracht. Damit aber liegt für das Mittelalter die Bedeutung aller Dinge nicht in dem, was ihnen eigentümlich ist, sondern nur in den Eigenschaften, die sie mit anderen teilen; es fehlt der Sinn für das Charakteristische, es fehlt auch das Verlangen nach

einem vollständigen Erfassen der Erscheinungen in ihrem organischen Zusammenhang. Nur Abstraktionen, Teilbilder der Wirklichkeit, werden in die Vorstellung aufgenommen.

Man wird sich diese symbolische Denkweise, soweit sie für die Eigenart der Kunst bestimmend war, am leichtesten in einem besonderen Anwendungsfall klar machen können, in der sogenannten Typologie, d. h. der begrifflichen Verknüpfung von Vorgängen aus dem Alten und Neuen Testament. Für jedes bedeutsame Ereignis des Neuen Bundes wurden Vorbilder im Alten gesucht und die letzteren nun nur in dieser Eigenschaft gewürdigt, interpretiert — und für darstellenswert gehalten. So entsprachen der Verkündigung der Jungfrauengeburt Gideons Fellwunder, der Mannaregen, der blühende Stab des Aaron, der brennende Busch, die „porta clausa" in Hesekiels Vision, so schien die Kreuztragung in Isaaks Gang auf den Berg Moriah mit dem Opferholz, in der holzsammelnden Witwe von Sarepta, das Abendmahl in der Speisung Abrahams durch Melchisedek vorgedeutet usw. usw.

Schon hieraus wird verständlich, daß es der mittelalterlichen Kunst nicht darauf ankommen konnte, die biblischen Vorgänge in ihrer realen Erscheinung wiederzugeben, sondern daß sie sich auf die Hervorhebung der heilsgeschichtlich und insbesondere der symbolisch wichtigen Elemente der Geschehnisse beschränkte. Bei der Anbetung der heiligen Drei Könige (die „drei" waren, weil sie dreierlei Gaben bringen, und „Könige", weil man die Psalmstelle „Die Könige am Meer und in den Inseln werden Geschenke bringen, die Könige aus Reicharabien und Seba werden Gaben zuführen" [Ps. 72, 10] auf sie bezog) also war es nicht ihre Aufgabe, ein Bild des ganzen reichen Aufzuges zu geben, sondern es genügte, wenn Mutter und Kind und die drei Gabenbringer vor Augen geführt wurden. Die Darstellung der Taufe Christi erschöpfte sich in dem Bilde eines bis zur halben Höhe des Leibes von Wellenlinien überzogenen nackten Mannes, der Taube über seinem Haupte, des Taufenden und unter Umständen dienender Engel zu den Seiten. Im Bilde der Kreuzigung wurde nicht das ganze Drama von Golgatha vorgeführt, es bedurfte nur des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, zu denen bald im völligen Siege der Symbolik über die realistische Auffassung des Vorganges Ecclesia und Synagoge, die triumphierende christliche Kirche und das vernichtete Judentum, Longinus mit dem Speer und Stephaton mit dem Essigschwamm als Repräsentanten der bekehrten Heiden und Juden hinzutraten.

Alle natürlichen Zusammenhänge des Geschehens werden für solche Vorstellung irrelevant, und es war eine unmittelbare Folge dieses Verhältnisses des mittelalterlichen Denkens und der mittelalterlichen Kunst zur Erscheinungswelt, daß die Kunst sich fast völlig auf die Wiedergabe der menschlichen Figur beschränkte. Die übrige Natur, Tiere, Pflanzen, atmosphärische Erscheinungen werden nur soweit in die künstlerische Darstellung aufgenommen, als sie einen symbolischen Sinn besitzen (wie dies bei den Tieren in weitgehendem Maße der Fall war), oder zum Verständnis des dargestellten Vorgangs unbedingt erforderlich sind. Bei der Verkündigung an die Hirten dürfen natürlich die Schafe nicht fehlen, Bileam muß auf seinem Esel sitzen wie Christus bei dem Einzug in Jerusalem, der wieder ohne einen Palmbaum zum mindesten und ein Stadttor mit einigen Köpfen darin als Ziel des Rittes unverständlich bliebe. Der Stern bei der Anbetung der Könige, Sonne und Mond bei der Kreuzigung, die Meereswogen und eine Wolke bei der Stillung des Sturmes sind als entscheidende Bestandteile der Geschichten unentbehrlich. Aber auch bei diesen Erscheinungen der freien und bewegten Natur, der Lichtträger und Schattenspender bleibt es bei einer isolierten Darstellung, die das Fluktuierende in festem, linearem oder körperlichem Bilde faßt, nur sein Dasein, aber nicht seine Wirkung verbildlicht. Die „Landschaft" als solche ist bis

zum Ende des Mittelalters kein Gegenstand der Kunst. Das Licht scheidet gänzlich aus dem Bereiche der mittelalterlichen Kunst aus und damit ist sogleich alle Körperdarstellung im Bilde in eine ganz bestimmte Richtung gewiesen: der Körper erscheint völlig isoliert, herausgelöst aus Luft und Licht und aus allem seine Erscheinung bedingenden Zusammenhange des Raumes. Er hat gar keine räumliche Existenz, sondern sein Bild erscheint in reiner Flächenprojektion. Durch diese Fassung der Einzelfigur wird nun abermals die Darstellung von Handlungszusammenhängen, die Erzählungsweise in bestimmtem Sinne bedingt. Wenn die einzelne Gestalt nicht im Raume steht, so können auch die Beziehungen mehrerer Gestalten zueinander nicht räumlich geordnet sein, sondern sie können sich nur in der Fläche abspielen. Das Hintereinander wird zum Nebeneinander, beziehentlich nach Maßgabe des Bildfeldes zum Übereinander. So kommt es dann endlich, durchaus im Sinne der mittelalterlichen Auffassung von der Kunst , dazu, daß die malerischen und plastischen Gebilde nicht als optische Einheit erlebt, sondern in ihren einzelnen Bestandteilen nacheinander vom Auge „abgelesen" werden.

Diese Inkohärenz der Darstellung ist bei allen figurenreichen Kompositionen, die sich nicht — wie etwa der Einzug in Jerusalem oder die Kreuztragung — von selbst in der Fläche, in einem Bewegungszuge entwickeln, oder — wie die Kreuzigung und die Himmelfahrt — um ein festes Zentrum zusammenschließen, also beispielsweise beim Bethlehemitischen Kindermord, bei der Gefangennahme offenbar. Wir wählen, um sie zu verdeutlichen, ein besonders markantes Beispiel in der Darstellung eines Wunders des hl. Clemens in der Unterkirche von San Clemente in Rom (Abb. 1). Der Heide Sisinius bedroht seine bekehrte Gemahlin Theodora an heiliger Stätte; zur Strafe wird er plötzlich mit Blindheit geschlagen, doch auf ein Gebet des Heiligen wieder sehend. Der komplizierte Vorgang ist hier völlig in ein Nebeneinander in der Fläche aufgelöst. Die Priesterschaft der Kirche — der Heilige am Altar — Theodora mit ihren Frauen — der Erblindete mit seinen Dienern: so folgen die in einem unlöslichen Handlungszusammenhange Stehenden von links nach rechts aufeinander mit nur leisen Andeutungen ihrer Beziehungen; man muß sie, wie gesagt, nacheinander „ablesen", um den Vorgang erst nachträglich in seiner Vorstellung als Einheit zu begreifen. Sie sind auch von vornherein ganz isoliert empfunden und darum in der für ihren Anteil an der Handlung bezeichnendsten (nicht aber für den Bildzusammenhang fruchtbarsten) Haltung gegeben: die Priester als stumme staunende Zeugen, Clemens im höchsten Augenblicke des Gebets um die Wunderwirkung, Theodora ein Bild der Frömmigkeit und Unschuld, die gegen jeden Angriff gefeit ist, Sisinius endlich als der völlig Wehrlose, den seine Diener halten und leiten müssen. Dies Bild mag dann sogleich etwas von der abstrakten Stilisierung der Figur und der rein symbolischen Funktion der Architektur verdeutlichen.

Für die Malerei ergibt sich aus dem eben Entwickelten, daß von einer wirklichkeitsgemäßen Wiedergabe der Farben keine Rede sein kann. Die Grundlage der Stilbildung bildet die Zeichnung. Die Farbe ist eine Akzidenz. Die Formen werden nicht aus der Farbe heraus entwickelt, sondern diese tritt zu dem in der Zeichnung fertigen Bilde gewissermaßen erst nachträglich hinzu und verbindet sich nun mit jener zu rein dekorativer Wirkung. Die Farben der mittelalterlichen Malerei sind darum nicht eigentlich unnatürlich; bis auf wenige Ausnahmen entsprechen sie den sog. Lokalfarben der dargestellten Dinge: das Nackte ist rötlich, der Erdboden braun, die Häuser braun und gelb, die Bäume grün, die Gestirne gelb, die Gewänder blau, rot und grün. Aber diese Farben geben nur eine Abbreviatur der natürlichen Farbenwelt, indem sie in großen ungebrochenen Flächen unvermittelt nebeneinander stehen. Es fehlt eben, auch für die Farbenvorstellung, das Medium des Lichtes; die Farben liegen in der Bildfläche, besitzen keinen räumlichen Wert. Sie entrücken die Erscheinung mehr der Wirklichkeit, als daß sie sie ihr näherten und betonen den geistigen (auf die Vorstellung wirkenden) und den dekorativen (den Zusammenhang des Einzelbildes mit einem größeren Ganzen fordernden) Charakter der mittelalterlichen Kunst.

So ergibt sich klar, daß diese nirgends ein Abbild der Wirklichkeit, sondern nur Andeu-

tungen der sichtbaren Welt zu geben gewillt ist. Sie verzichtet darauf, die Totalität der Erscheinungswelt zu ihr analogen Bildern zu verarbeiten und nimmt nur einige Elemente aus ihr heraus, die sie gerade soweit durchgestaltet, daß es dem kombinierenden Verstande möglich ist, sie aufzunehmen und zu deuten. Das Auge ist nicht das Zentralorgan des künstlerischen Erlebnisses, sondern nur der Durchgangspunkt für die Eindrücke, die erst durch den Verstand zu sinnvoller Einheit verbunden werden.

Aus den gerade entgegengesetzten Prinzipien der neueren Kunst heraus nennen wir diese Darstellungsweise des Mittelalters wohl „befangen". Aber es wird aus der hier gegebenen Ableitung schon klar geworden sein, daß diese Befangenheit nicht Ausdruck einer Schwäche, einer Unfähigkeit, sondern daß sie das unverbrüchliche Lebensgesetz dieser Kunst ist. „Die mittelalterlichen Künstler konnten noch nicht so malen und meißeln wie wir", wäre eine grundsätzlich ganz verfehlte Meinung, gleichviel, ob man dabei in völliger Naivität ein technisches Unvermögen voraussetzt, oder ob man die Unfähigkeit im Sehen, im optischen Auffassen der Erscheinungswelt sucht. Die künstlerische Vorstellung ist vielmehr das notwendige Ergebnis oder, wenn man will, das Abbild des gesamten mittelalterlichen Geisteslebens. Die Künstler haben sicherlich ebensogut mehr gesehen, als sie künstlerisch gestalteten, wie die ganze mittelalterliche Menschheit mehr erkannt, mehr seelisch erlebt, mehr erfahren und mehr gelitten hat, als in ihrem Gedankensystem und in ihrer Ethik zum Ausdruck gekommen ist. Künstler und Denker des Mittelalters haben aber, genau so wie die Künstler und die systematischen Denker aller Zeiten, aus der Fülle des Erlebten Zug um Zug ausgeschieden, um zu einer geistigen Gestaltung — der Denker zu einem Weltbild, der Künstler zu einem Stil — zu gelangen. Wir empfinden diese Ausscheidung heute ganz besonders stark; denn sie ging tatsächlich bis an die äußerste Grenze fast des Möglichen. Doch nur zugunsten einer außerordentlichen Einheitlichkeit. Kein Zeitalter hat ein so geschlossenes Gedankensystem hervorgebracht, wie das Mittelalter, keine Kunst hat einen so geschlossenen Stil geschaffen, wie die mittelalterliche auf ihrem Höhepunkt. Ihre Naturferne ist das notwendige Korrelat ihrer Stilhöhe. Es gilt ihr kein Vorwurf, daß sie so wenig der Natur sich nähern konnte, vielmehr höchste Bewunderung, daß sie so weit sich von der Natur zu entfernen, so konsequent sich von ihren Verführungen frei zu machen gewußt. Und diese Kraft der Abstraktion, der inneren geistigen Verarbeitung ist nicht das Geringste, was sie uns Nachlebenden zu genießen gibt.

Hier bedarf es nun freilich sogleich jener Einschränkung, von der eingangs die Rede war. Was hier von den aus der kirchlichen Bestimmung sich ergebenden Wesenszügen der mittelalterlichen Kunst gesagt wurde, ist bewußtermaßen eine theoretische Konstruktion, die in der Praxis nur bedingt verwirklicht worden ist. Das lag eben an der Nachwirkung der Antike. Die mittelalterliche Kunst hat ihr Formenideal tatsächlich nicht frei aus den geistigen Grundlagen heraus entwickeln können, sondern sie war durch die Antike gebunden und hat so halb unbewußt eine Fülle anschaulicher Werte mit weitergeführt, die ihrer natürlichen Art, die Dinge zu betrachten, nicht entsprachen. Der malerische und plastische Stil des 12. Jahrhunderts als der Zeit der weitestgehenden Befreiung von der antiken Tradition wie von der Natur, bietet, wie wir sehen werden, die schlagendsten Belege für das oben Gesagte.

Nun ist aber diese ganze Betrachtung insofern eine unzulängliche, als ein Erzeugnis der mittelalterlichen Kunst, grundsätzlich wenigstens, gar nicht in seiner Vereinzelung gesehen werden darf. Genau so wie für den mittelalterlichen Menschen alle Einzelerscheinungen der natürlichen Welt ihren Sinn erst aus ihrem gedanklichen Zusammenhange mit dem Weltganzen

Abb. 2. Biblia Pauperum, Weimar, Großhzgl. Bibliothek.
(Nach Gabelentz, Biblia Paup. und Apokalypse.)

erhielten, wird auch das einzelne Kunstwerk erst sinnvoll durch seine Stellung in einem größeren Bildsystem, in einer organischen Verbindung mit der Architektur, in seiner Einfügung in den Schmuck eines Gerätes usw. Die Selbständigkeit, in der heute ein Kunstwerk in die Welt tritt, stolz in seiner ganz in sich selbst gesammelten Kraft und Schönheit, doch grausam herausgerissen aus allen geistigen und sinnlichen Zusammenhängen, fehlt den Schöpfungen jener Epoche so gut wie ganz. Und so verstehen wir auch das einzelne Werk nur an dem Ort, für den es geschaffen und als Bestandteil eines größeren Ganzen. Die Schönheit der mittelalterlichen Kunst ist — wie dies schon bei der Frage des Kolorismus angedeutet wurde — wesentlich eine Schönheit der dekorativen Anordnung, und in voller Strenge herrscht in ihr das Gesetz der Subordination.

Dieser relative Charakter der mittelalterlichen Kunst, diese spontane Umsetzung des kirchlichen Gedankensystems in ein dekoratives Bildsystem soll hier an einigen Beispielen klargemacht werden: an der sogenannten Biblia Pauperum, an einem Glasfenster, an der Organisation des bildnerischen Schmuckes auf einem kirchlichen Gerät und an der Fassade der gotischen Kathedrale.

Die „Biblia Pauperum“ (der Name ist nachträglich entstanden und beruht doch wohl auf einem Mißverständnis?) soll hier voranstehen, obwohl sie einer verhältnismäßig späten Zeit des Mittelalters entstammt und nur eine geringe künstlerische Vollendung erfahren hat; aber die Umsetzung der gedanklichen Vorstellung in die Bildform ist hier am leichtesten zu greifen. Es handelt sich um ein weitverbreitetes, in vielen Varianten vorkommendes biblisches

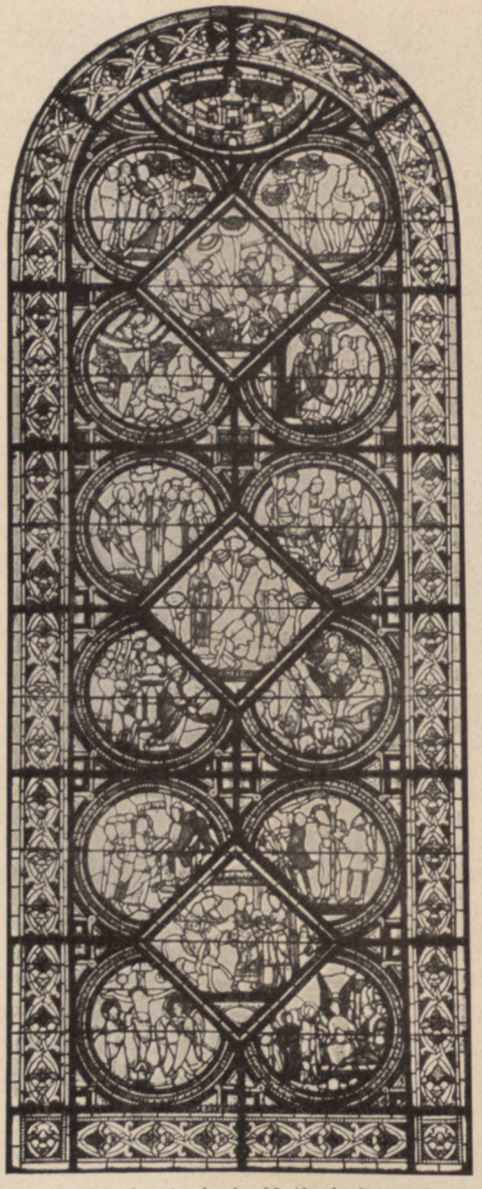
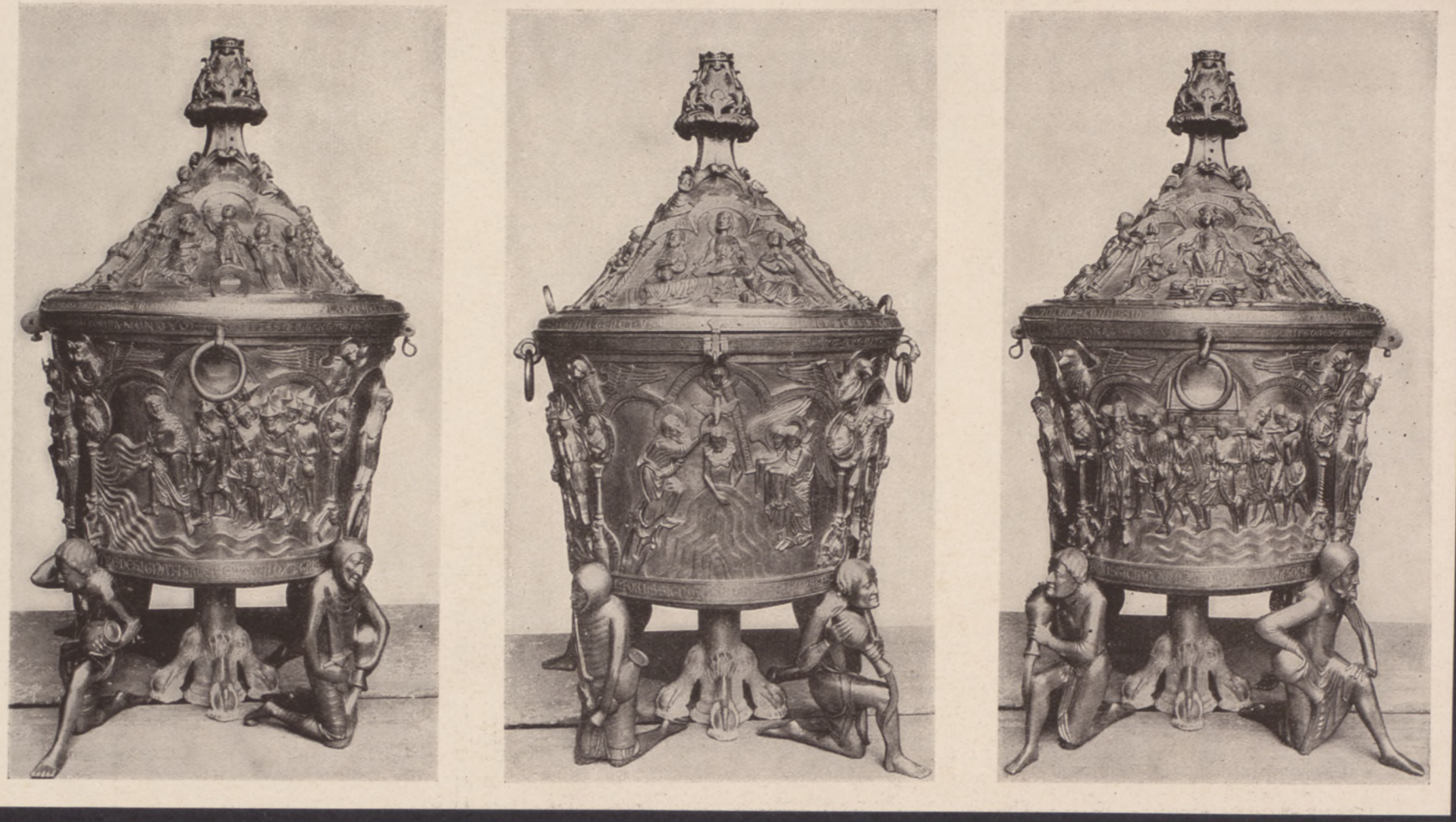


Abb. 3. Glasfenster in der Kathedrale von Sens.
(Phot. Mon. hist.)

Bilderbuch, dem die oben erörterte Typologie des Alten und Neuen Testamentes zugrunde liegt: eine Szene des Neuen Testamentes wird begleitet von zwei alttestamentlichen Parallelen, und dazu gesellen sich die Bilder von vier Propheten, die jene Szene voraus verkündet haben. Aus diesen sieben Elementen ergibt sich nun ein Bildsystem, in dem das Hauptbild in die Mitte gestellt wird, die vier Prophetenhalbfiguren (in der Regel) in die Diagonalen und die Parallelszenen an die Seiten. Inschriften auf den Rahmen und auf Schriftbändern, unter und über den Bildern geben die notwendige Erläuterung. Das einzelne Bild erhält nur in diesem systematischen Zusammenhange einen Sinn, Bild und Wort verschmelzen miteinander zu unlösbarer Einheit. Auf dem hier abgebildeten Beispiel (Abb. 2) erscheint das Abendmahl (in starker Abkürzung) zwischen Abraham und Melchisedek und der Mannalese. Dabei ist die vorbildliche Bedeutung der Melchisedek-Geschichte handgreiflich vor Augen geführt, indem „Brot und Wein", die dieser dem Abraham darreicht (Gen. 14. 18), geradezu in der Form des Abendmahlskelches und der mit dem Bilde des Gekreuzigten geschmückten Oblate dargestellt werden.

In einem Glasfenster der Kathedrale in Sens (Abb. 3) ist ein besonders reiches und lebendiges Bildsystem dadurch gewonnen, daß die drei Szenen aus der Geschichte des barmherzigen Samariters in den rautenförmigen Mittelfeldern von je vier symbolischen Parallelszenen in den angefügten Kreisen begleitet werden. Man sah in jenem Gleichnis ein Abbild der ganzen Heilsgeschichte. Der Auszug aus Jerusalem und der Fall unter die Räuber bedeutete den Verlust des Paradieses und das Verfallen der Menschheit an die Sünde; so sind hier jenem ersten Bilde des Gleichnisses vier Darstellungen vom Sündenfall und von der Austreibung aus dem Paradiese beigeordnet. Priester und Levit repräsentierten das Alte Testament und das Mosaische Gesetz, die die Menschheit nicht zu retten vermögen; durch vier Mosesbilder wird dies deutlich gemacht. Der barmherzige Samariter war natürlich Christus und so schließen sich um das Bild der Einbringung des Armen in die Herberge vier Darstellungen aus der Passion: Christus vor Pilatus, Christus an der Säule, der Erlösungstod und die Frauen am Grabe. Der Cherub, der oben die ersten Menschen aus dem Paradiese weist, steht nun hier unter dem Kreuz und steckt sein Schwert in die Scheide.

Es ist kein Zufall, daß diese ersten beiden Beispiele der von kirchlichen Ideen getragenen Bildorganisation der deutschen und der französischen Kunst entnommen waren. Schon



Geon Tigris Tigris Euphrat Euphrat Phison

Rotes Meer Taufe Jordan

Das Taufbecken im Dom zu Hildesheim

Deutsche Arbeit, 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts (Phot. Bödeker, Hildesheim)

Abb. 4. Taufbecken im Baptisterium von Verona. (Phot. Lotze.)

hier zeigt sich, daß diese beiden Länder der eigentliche Mutterboden der mittelalterlichen Kunst gewesen sind, während Italien in der Ausbildung des Inhaltes sowohl wie der spezifisch mittelalterlichen Formensprache hinter ihnen in weitem Abstande zurückbleibt. An die Stelle tief durchdachter Symbolik tritt in Italien meist die einfache historische Bilderreihe. Es mag dies Verhältnis in den folgenden Beispielen näher beleuchtet werden.

Die Reliefs an dem marmornen Taufbecken im Baptisterium von Verona (Abb. 4) geben nichts als eine Reihe von Jugendgeschichten Christi, die mit der Taufe im Jordan ihren Abschluß findet. Ganz anders der bronzene Taufkessel im Dom zu Hildesheim (Taf. I). Er ist ein berühmtes Beispiel für die innige Verflechtung von theologischer Spekulation und bildender Kunst. Er sei auch hier besprochen, weil sich tatsächlich an keinem anderen Werke die Prinzipien des Mittelalters so deutlich offenbaren. Schon der Reliefschmuck der großen Flächen an dem eigentlichen Kessel und auf dem Deckel ist ganz durchtränkt von Symbolik. Vorn die Taufe Christi, bei der die geistige Bedeutung vor allem betont wird: die Erscheinung der Herrlichkeit im Bilde Gott-Vaters und der Taube und in den dienenden Engeln ebenso, wie in dem in innerer Mühsal sein allzu hohes Amt vollziehenden Täufer. Die benachbarten Flächen werden, wie in der Biblia Pauperum, von symbolischen Vorgängen aus dem Alten Bunde eingenommen. Der Durchgang durch das Rote Meer versinnbildlicht die befreiende Kraft des Taufwassers, der Durchgang durch den Jordan den durch die Taufe eröffneten Zugang zum Heil. Zu höheren Spekulationen über die sittliche Bedeutung der Taufe erhebt sich der Bildschmuck in den Feldern des Deckels. Da steht über der Taufe das Bild der Buße, durch die die Taufgnade immer von neuem gewonnen wird; rechts davon eine Allegorie der christlichen Caritas, als eines der Mittel das Heil zu erwerben; gegenüber der bethlehemitische Kindermord als das erste christliche Martyrium, ein Bild der Bluttaufe, die die gleiche Gnade wie die Wassertaufe vermittelt. Auf der Rückseite (Abb. 5) das Widmungsbild: der Stifter Wilbernus kniet vor der zwischen den heiligen Bischöfen von Hildesheim Godehard und Epiphanius thronenden Maria. Darüber auf dem Deckel eines der geläufigsten Symbole der Mutter Gottes:

Abb. 5. Taufbecken in Hildesheim. Rückseite.
(Phot. Bödeker.)

der Stab des Aaron, dem durch göttliche Kraft eine Blüte entsprießt. Wie in der Biblia Pauperum treten auch hier zu den Bildern reichliche Inschriften hinzu, die ihren Sinn enträtseln.

Doch die Symbolik dringt weiter und unterwirft sich auch die Träger des Taufbeckens und die über ihnen aufsteigenden vier Streifen, die jene großen Bildfelder scheiden. Und hier tritt das einigende Band zwischen Symbolik und Kunstform am allerdeutlichsten in die Erscheinung: die Zahl. Es ist klar, daß ein dekoratives Bildsystem sich nur bei einer zahlenmäßigen Bestimmtheit in der Auswahl und Anordnung seiner Elemente gestalten läßt. Es setzt ein Zentrum voraus, um das sich die übrigen Bestandteile in übersichtlichen Gruppen ordnen, oder es mögen sich aus seinen Gliedern auch ohne Betonung der Mitte Reihen von klar erkennbarer Zusammengehörigkeit bilden. Solchen Anforderungen der Kunst kam das kirchliche Denken des Mittelalters entgegen, indem es eine Fülle zahlengleicher Erscheinungen zusammengestellt hatte. Die Zahlensymbolik war ihm eines der wichtigsten Mittel, um die gesetzmäßigen Zusammenhänge in der Heilsordnung zu belegen. Freilich auch eines der äußerlichsten. Denn reine Zufälligkeiten des Zahlenbestandes waren bestimmend, Dinge aufeinander zu beziehen, die innerlich nicht das geringste miteinander zu tun hatten, zwischen denen daher erst nachträglich ein geistiger Zusammenhang konstruiert wurde. So ließ die Zahl Vier — um nur dieses in unserem Zusammenhange wichtige Beispiel zu nennen — als wesensverwandt erscheinen: die Evangelisten, die großen Propheten, die Kirchenväter, die Kardinaltugenden die Paradiesströme, die Himmelsrichtungen, die Jahres- und Tageszeiten, die Lebensalter, die Arme des Kreuzes, die Ringe, an denen die Bundeslade getragen wurde usw. Vier solcher Vierergruppen sind es nun, die hier am Hildesheimer Taufkessel die vertikale Gliederung übernehmen. Die Paradiesesströme tragen ihn auf ihren Schultern, als altgeheiligte Vorbilder der Taufe, als die sie in der Taufliturgie ihren festen Platz haben. Über ihnen die Tugenden, die das Herz von aller Schuld reinigen, die Evangelisten, die ihre Verkündigung über die Erde hinströmen lassen, und die Propheten, die den Inhalt des Evangeliums vorausgesagt haben. Und nun werden zwischen den Strömen und den Tugenden wenigstens die Beziehungen noch weiter durchgedacht und durchgestaltet; sie werden paarweise in individuellem Konnex gebracht, und hier durchdringen sich gedankliche und künstlerische Symbolik völlig. Der reißende Tigris tritt der Tapferkeit zur Seite und erscheint darum als Krieger; der ruhige Phison mit dem ausdrucksvollen Antlitz, dem wie zum Reden sich öffnenden Mund wird durch diese seine

Abb. 6. Westfassade der Kathedrale von Chartres.
(Aus Woermann, Gesch. d. Kunst.)

Erscheinung zum Spiegelbild der Klugheit; der das Land befruchtende Euphrat (durch die Haltung der Urne ausgedrückt) erscheint als Genosse der segenspendenden Gerechtigkeit. Geon dagegen erweist sich nur auf Grund einer sehr komplizierten literarischen Symbolik als Abbild der Mäßigung; er galt für den Nil, an dem die Juden das Passahlamm aßen „um die Lenden gegürtet" (daher die Bekleidung der Figur), als Ausdruck der Mäßigung und der Keuschheit; daneben übersetzte man den griechischen Namen Geon in „hiatus terrae" und deutete ihn so als den Wind, der reinigend über die Erde hingeht.

Wie hier am einzelnen Gerät seine liturgische Bedeutung und der ganze Umfang kirchlicher Ideen, die sich daran knüpften, vor Augen geführt werden, so erhebt sich die Kunst in der Ausschmückung des Gotteshauses und vor allen Dingen im Fassadenschmuck zur Darstellung der gesamten geistlichen Vorstellungswelt. Freilich ist auch hier wie überall im Mittelalter nichts schematisch geregelt. Vielmehr wird das große, im Grunde doch unerschöpfliche Thema des Heils, seiner Erscheinung in der Welt, und seiner Aneignung, wird die alles umfassende Idee der Kirche in tausend Variationen gestaltet. Die Bedingungen, die die Architektur hier bot, die Zahl und die Größe der Portale, das Maß ihrer Durchbildung, der Charakter des kirchlichen Gebäudes (ob Marien- oder Heiligenkirche, Bischofskirche oder Pfarrkirche) waren natürlich für Umfang, Auswahl und Einteilung des bildnerischen Schmuckes maßgebend. Im einzelnen wird davon bei der Geschichte der mittelalterlichen Skulptur die Rede sein. Nur an zwei Beispielen seien hier die vorhandenen Möglichkeiten angedeutet und das verschiedene Verhalten von Süden und Norden zum Bewußtsein gebracht.

An der Fassade des Domes von Orvieto sind die vier breiten Wandfelder, zwischen

denen die Portale sich öffnen, ganz mit Bildern bedeckt. Das erste enthält Szenen der Genesis, d. h. das Verderben des Menschengeschlechts, das zweite alttestamentliche Vorbilder und Weissagungen der Erlösung, das dritte das Leben Christi, d. h. die Erlösung, das vierte das Endgericht. Die Auswahl der Szenen ist eine rein historische, die Anordnung geschieht demgemäß im Nacheinander der Geschehnisse von links nach rechts. So liest man die Heilsgeschichte in ihren vier großen Hauptepochen wie in einem Buche ab; nur daß das Auge innerhalb jeder „Seite" der räumlichen Stellung zu ihr entsprechend unten links einsetzt und allmählich in die Höhe geführt wird. — In ganz anderer Weise ist die plastische Dekoration französischer Kathedralfassaden durchdacht und systematisiert. An die Stelle der einfachen Reihung von links nach rechts tritt hier die Gruppierung um die Mitte. So enthält an der Westfront der Kathedrale von Chartres (Abb. 6) das Tympanon des Mittelportals das Bild der Herrlichkeit Christi, das in den Bogenläufen darüber durch die apokalyptischen Greise und die Engelchöre vervollständigt wird. Die seitlichen Tympana geben gewissermaßen das A und O der Erlöserlaufbahn, rechts das Kind im Schoße der Mutter und Jugendszenen Christi, links die Himmelfahrt. Das ganze Leben Christi aber wird in den kleinen Reliefs an den Kapitellen der Wandsäulen erzählt. Das Alte Testament, d. h. die Vorbereitung des Heils, wird repräsentiert durch die — ursprünglich vierundzwanzig — Figuren der Vorfahren Christi, die vor jenen Säulen stehen. Noch weiter geht der Zyklus über das rein historische Referat hinaus durch die Bilder der Monatsbeschäftigungen, d. h. des irdischen Zeitlaufs und der sieben freien Künste, d. h. der irdischen Weisheit in den Archivolten der seitlichen Portale: sie sollen die Herrschaft des Gottessohnes über alles Seiende verkündigen.

Eine Frage, die sich bei solchen engen Beziehungen zwischen den kirchlichen Vorstellungen und der bildenden Kunst aufdrängt, kann hier nur kurz berührt werden: die Frage nach dem Verhältnis der Künstler zu den schriftlichen Quellen der Theologie. Drei Kategorien von Literaturwerken sind als direkte Quellen für die Kunst in Anspruch genommen worden: die Predigten, insonderheit die Muster-Predigtsammlung des Honorius Augustodunensis (Anfang des 12. Jahrhunderts) „Speculum Ecclesiae", die sogenannten liturgischen Schriften, d. h. die Lehrbücher des Gottesdienstes, Interpretationen der Kultstätte, der Kulthandlungen und der Kultgeräte, des Kirchenjahres und seiner Festreihe, unter denen die bedeutendsten desselben Honorius „Gemma animae", des Sicardus, Bischofs von Cremona († 1215) „Mitrale" und des Durandus, Bischofs von Mende, ca. 1286 verfaßtes „Rationale divinorum officiorum" sind, endlich die geistlichen Schauspiele, die sich aus dem Kultus entwickelt haben und ganz allmählich aus dramatisierter Feiertagsliturgie zu selbständigen, schließlich im Freien vor der Kirche aufgeführten Spielen, Weihnachts-, Passions- und Osterspielen geworden sind. Nach der heute herrschenden Meinung darf man jedoch das Verhältnis der einzelnen Kunstschöpfungen einer Fassadendekoration, einer Wandbilderfolge oder eines Glasfensters zu diesen Quellen nicht als ein direktes betrachten, d. h. nicht meinen, der Künstler habe aus diesen Schriften oder Dichtungen die Gegenstände seiner Darstellungen unmittelbar entlehnt. Vielmehr liegen die Dinge wohl so: entweder haben die Geistlichen im einzelnen Fall ein eigens für den vorliegenden Zweck bestimmtes Programm ausgearbeitet, oder aber die Künstler haben aus ihrer Tradition heraus, durch Weiterentwicklung oder Abkürzung älterer Schöpfungen, durch Kombination verschiedener Motive ein Neues geschaffen.

Im ersteren Falle decken sich die Vorstellungen, die solchen Programmen zugrunde lagen, naturgemäß mit den in den Predigten und liturgischen Schriften niedergelegten theoretischen Ideen, oder sie wachsen auf den oft gleichzeitig im Schauspiel lebendig gewordenen

Kulthandlungen und Lektionen heraus. Diesen Schriftquellen aber kommt nur die Bedeutung zu, uns, denen die Vorstellungen des Mittelalters fremd geworden sind, aufzuklären über die oft so komplizierten Gedankengänge, die bei der Komposition mittelalterlicher Bildsysteme gewaltet haben. Eine direkte Einwirkung auf die künstlerische Phantasie ist nur den — anschaulichen — geistlichen Spielen zuzuschreiben: einzelne Züge in der Ausgestaltung der biblischen Szenen, der Geburt Christi, der Anbetung der Könige, der Frauen am Grabe decken sich mit der Inszenierung jener Spiele, historische und allegorische Gestalten, die sich im plastischen und malerischen Kirchenschmuck den biblischen Bildern zugesellen, die Propheten und Sibyllen, Ecclesia und Synagoge, wachsen aus dem Schauspiel heraus.

Diesen lebendigen Einflüssen gegenüber aber bleibt die künstlerische Tradition doch in erster Linie für das ganze Mittelalter maßgebend. Es hängt ja aufs engste mit dem oben charakterisierten Verhältnis der Kunst zur Natur zusammen, daß die Gestaltung eines Bildes, eines Reliefs, einer Freifigur grundsätzlich nicht wie heutzutage die freie Übersetzung eines Gesichts- oder Phantasieeindrucks in die künstlerische Erscheinungsform war, sondern die mehr oder weniger weitgehende Umbildung eines künstlerischen Vorbildes. Während heute die großen Kunstwerke nebeneinander aus dem vom Künstlergeist befruchteten Mutterboden der Natur emporwachsen, nur hin und wieder (in den Anfängen der Künstlerlaufbahn) durch die Eindrücke von fertigen Kunstwerken bedingt, war im Mittelalter das Zeugende durchaus das gestaltete Kunstwerk. Wenn der mittelalterliche Künstler die Taufe Christi darstellen soll, so versenkt er sich nicht in den Text, sucht nicht in der Natur nach Anregungen für die landschaftliche Umgebung und studiert die Stellungen Christi und des Täufers nicht am Modell, sondern er nimmt ein älteres Bild der Taufe zur Hand und zeichnet es mit größeren oder geringeren Variationen um. So kommt es, daß die geläufigen biblischen oder allegorischen Bilder von der frühchristlichen Zeit an bis zum Ausgang des Mittelalters oft nur geringe Veränderungen in der Komposition durchmachen. Auf diese Tatsache gründet sich ein besonderer Zweig der mittelalterlichen Kunstforschung, die sog. Ikonographie, deren Aufgabe es ist, einmal die tatsächliche Bedeutung der ohne weiteres nicht verständlichen Bildinhalte aus den Schriftquellen heraus festzustellen, dann aber die Entwicklung der einzelnen Darstellungstypen durch das ganze Mittelalter hin zu verfolgen, nicht in Rücksicht auf ihren Stil, sondern auf ihren materiellen Bestand, auf ihre Inszenierung. In diesem Sinne sprechen wir von einer Ikonographie der Geburt Christi, der Anbetung der Könige, des Abendmahles, des Jüngsten Gerichts usw. Erst die vollständigen Reihen der Darstellungen ermöglichen es, im einzelnen Fall zu bestimmen, was an einem mittelalterlichen Kunstwerk eigenartig und neu, was entlehnt ist und aus welchen Quellen die Neuerungen stammen. Zugleich geben sie wichtige Hinweise auf die Zusammenhänge zwischen den einzelnen Werkstätten; denn auch bei veränderter Formensprache verrät ein mittelalterliches Kunstwerk seinen Ursprung zumeist durch das Schema seiner Komposition.

Aus der überreichen Literatur über das Verhältnis der mittelalterlichen Kunst, zu den kirchlichen Vorstellungen und Gebräuchen seien hier nur die hauptsächlichsten Werke genannt. Grundlegend ist die Geschichte der christlichen Kunst von Franz Xaver Kraus, Freiburg 1896ff., vor allem Bd. II, S. 263ff. Hier ist die gesamte ältere Literatur kritisch verarbeitet. — Die systematischen Untersuchungen setzten, nachdem auch die katholische Theologie das Verständnis für die Bedeutung der mittelalterlichen Kunstwerke verloren hatte, ein mit der romantischen Bewegung im 19. Jahrhundert. Lange Zeit hat Frankreich an der Spitze gestanden: Didron, Iconographie chrétienne 1843, A. de Bastard, Etude de symbolique chrét. 1851 und dann vor allem die umfangreichen Werke des gelehrten Jesuiten Cahier und seines künstlerischen Mitarbeiters, des Pater Martin: Monogr. de la cathédrale de Bourges 1841—44 (Grundlegung des typologischen

BIBLIOTEKA PAT WARSZAWA

Bilderkreises), Mélanges d'archéol., d'histoire et de litt. sur le m.-â. 1847—56 und (von C. allein) Nouveaux mélanges 1874 ff. Wertvolles Material enthalten die wesentlich ikonographischen Studien gewidmeten Zeitschriften: Didrons Annales d'archéol. chrét. 1844—81 und Revue de l'art chrétien 1857 ff. — In Deutschland stehen die Werke von Piper, Mythologie und Symbolik d. chr. K. (Fragment) 1847—51 und Einleitung in die monumentale Theologie 1867 voran. Das Verdienst, die auch bei den Franzosen noch wenig systematische Untersuchung der Bildinhalte und ihres Verhältnisses zu den Quellen auf feste Grundlagen gestellt zu haben, gebührt Anton Springer, Ikonograph. Studien, Mitt. der. K. K. Centralkommission Wien V, 1860 und Quellen der Kunstvorstellungen im Mittelalter, Berichte d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch., Leipzig 1879. Er war es, der als die hauptsächlichsten Quellen der mittelalterlichen Kunst Predigt, Liturgie und Mysterienspiel nannte. An ihn knüpft die weitere Forschung in Deutschland und in Frankreich an. Aus ihr sind hervorzuheben Emile Mâle, L'art religieux du 13e siècle en France, Paris 1898, ein glänzend geschriebenes, durch reichliche Literaturzitate und erläuternde Abbildungen zur Einführung in diese Probleme vor allem geeignetes Buch, und Joseph Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes, Freiburg 1902. Für die Bedeutung des geistlichen Schauspiels vgl. Paul Weber, Geistl. Sch. u. Kirchl. Kunst 1894. — Neben den kritischen Untersuchungen über das Verhältnis von Kunst und kirchlicher Gedankenwelt stehen die systematischen Darstellungen des kirchlichen Inhaltes der mittelalterlichen Kunst, wie Otte, Handb. d. kirchl. Kunstarchäologie 1883—5, Detzel, Christl. Ikonographie 1894—6, H. v. d. Gabelentz, Die kirchliche Kunst im ital. Mittelalter 1907. — Für ikonographische Einzelfragen kommen in Betracht: Heider, Beitr. z. christl. Typologie aus mittelalt. Bilderhandschr., Jahrb. d. Central-Komm. 1861; Noack, Die Geburt Christi i. d. bild. K. 1894; Kehrer, Die hl. drei Könige in Literatur und Kunst 1908; Strzygowski, Ikonogr. der Taufe Christi 1885; Dobbert, D. Abendmahl i. d. bild. K., Repert. f. Kunstw. XIII—XV, 1890—2; Stockbauer, Kunstgesch. d. Kreuzes 1870; Jessen, Die Darst. d. Weltgerichts bis auf Michelangelo 1883 und Voß, Das Jüngste Gericht i. d. Kunst d. frühen Mittelalters 1884.

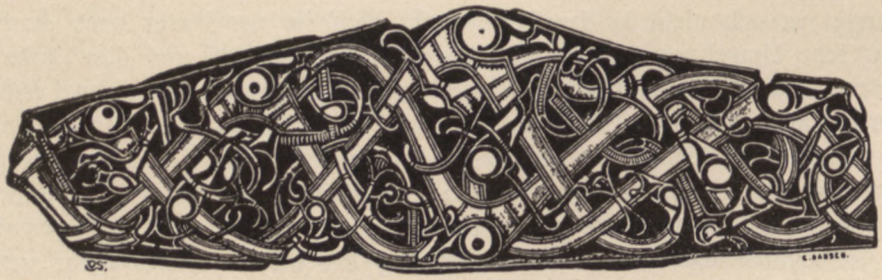


Abb. 7. Altgermanisches Tierornament.
(Nach Haupt, Die älteste Kunst der Germanen.)

Der Anteil der Germanen an der Ausbildung der mittelalterlichen Kunst.

Die Kirche hat den Inhalt und die grundsätzliche Erscheinungsform, den idealistischen Charakter der mittelalterlichen Kunst bestimmt. Auf ihre besondere Formbildung hat sie keinen Einfluß gehabt. Hier sind andere Kräfte maßgebend gewesen. Wir werden ja im Laufe der historischen Darstellung die Wandlung der Formen und die vielfache Bedingtheit dieser Wandlung im einzelnen kennen lernen. Doch sollte es wohl möglich sein, die treibenden Kräfte zu erkennen, die das Formenideal der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes im letzten Grunde bestimmt haben. Da gilt es natürlich, von dem anerkannten Höhepunkt der Entwicklung auszugehen, von der Gotik, noch genauer: von der französischen Gotik des 13. Jahrhunderts. Dem nördlichen Frankreich gebührt der Ruhm, der mittelalterlichen Kunst in allen ihren Zweigen ihre höchste und reinste Ausbildung gegeben zu haben. Hier, wo Germanen echtester Art den engsten und dauerhaftesten Bund mit antikem Wesen eingegangen waren, hier, wo die kirchliche Weltanschauung des Mittelalters ihre schärfste und lebendigste Fassung erhalten hatte, hier einen sich nordisches Kunstempfinden, antike Formenskraft und kirchliches Bedürfnis zu dem unvergleichlichen Wunderbau der gotischen Kathedrale samt

ihrem bildnerischen und malerischen Schmuck. Aber man muß begreifen, daß das, was hier geschah, nur die reinste Ausprägung dessen war, was das Mittelalter allezeit und allerorten erstrebt hat. Dann wird die Gotik mehr als ein Stilbegriff, der sich mit Jahreszahlen und geographischen Grenzen umschreiben ließe. Ihr Wesen erschöpft sich nicht in einigen materiellen Kunstformen. Die Gotik — wenn wir dies bei seiner tatsächlichen Inhaltslosigkeit an assoziativen Werten so unerschöpflich reiche Wort für die höchste Erscheinungsweise mittelalterlicher Kunst beibehalten wollen — ist eine Kraft, eine künstlerische Gesinnung. Die Gotik ist die Kunst der nordischen Rassen. Und insoweit diese für die ganze mittelalterliche Kultur des Abendlandes in ihrem Gegensatz gegen die Kultur der Mittelmeervölker bestimmend waren, ist die ganze mittelalterliche Kunst in ihrem Kerne Gotik. Damit soll gesagt sein: es geht nicht an, ihren Verlauf in einzelne, fest gegeneinander abzugrenzende, qualitativ verschiedene Stilperioden zu gliedern, sondern sie ist eine Einheit, ein organischer Ablauf künstlerischer Entwicklung, getragen von jenen Kräften, gerichtet auf jenes Ziel, die letzlich als die Gotik im engeren Sinne offenbar werden. Nur daß, wie es in allen Entwicklungsprozessen geschieht, der Reife und der völligen Entfaltung des eigentlichen Wesens Zeiten des Übergangs und der Vorbereitung vorausgehen und auch gelegentliches Ausweichen aus der ideellen Bahn nicht fehlt. So sind die Jahrhunderte, die wir heute unter dem Namen der „karolingisch-ottonischen“ Epoche zusammenfassen, nichts anderes, als die Zeit des allmählichen Überganges von der freilich schon stark mit fremden Elementen durchsetzten antiken Anschauungsweise zum Mittelalter, die Zeit der ersten Durchsetzung der antiken Kunst mit germanischem Geist. So ist die „romanische“ Epoche die Zeit der Feststellung der mittelalterlichen Kunstprinzipien in fast doktrinärer Bestimmtheit. Und die „Gotik“ im engeren, landläufigen Sinn ist die Zeit der Blüte, die die höchste Ausreifung und die lebendigste Manifestation des gesamten mittelalterlichen Kunstwollens herbeiführt. Aber romanische und gotische Kunst sind beileibe nicht Gegensätze — nach dem bekannten Schema „Rundbogen“ und „Spitzbogen“; sie verhalten sich zueinander wie die stürmische, oft zügellose Jugend zum abgeklärten Mannesalter in einem und demselben Menschenleben.

Und nun ist es von Bedeutung, daß man die entscheidenden Wesenszüge der Gotik noch über die karolongische Epoche hinaus zurück verfolgen kann bis zu den frühesten Regungen eines spezifisch germanischen, der Antike völlig entgegengesetzten Kunstgefühls. Es ist freilich eine grade heute lebhaft umstrittene Frage, wieviel denn von den künstlerischen Erzeugnissen der germanischen Völker in der Zeit ihres Eindringens in die antike Kulturwelt wirklich als originale Leistungen anzusehen seien. Je weiter die Erforschung der letzten Phase der antiken Kunst voran und in die Tiefe dringt, je mehr im scheinbaren „Verfall“ des 2.—5. Jahrhunderts n. Chr. neue, positive Entwicklungsphänomene unter vorwaltendem Einfluß des wieder hervortretenden orientalischen Geistes wahrgenommen werden, um so mehr schränkt sich uns der Anteil der Germanen an den Kunstschöpfungen jener Zeit, an der sog. „Völkerwanderungskunst“ ein. Eine Fülle von technischen und stilistischen Eigentümlichkeiten in ihren Erzeugnissen, die man bisher auf Rechnung der Germanen setzte, weil sie so gänzlich unantik erscheinen, hat man heute in ihrem Wesen als spätantik und insbesondere orientalisch erkannt. Unter den zahlreichen Fundstücken, die, vorwiegend aus Gräbern, in jenen Ländern zutage kamen, durch die die wandernden Germanenstämme gezogen oder in denen sie ihre Niederlassungen gegründet: am Schwarzen Meer und auf dem Balkan, in Ungarn, Oberitalien, Südfrankreich und Spanien, am Rhein und in den neuen Sitzen der Franken im nördlichen Gallien, unter den bedeutenden Erzeugnissen des Kunstgewerbes, die die Kirche in diesen Ge-

Abb. 8. Initialen aus dem Codex Aureus, 9. Jahrh., München Cim. 55. (Phot. Teufel.)

bieten bis auf unsere Tage bewahrt hat, sind — soweit es sich nicht um Gegenstände des täglichen Gebrauchs, Massenartikel in Bewaffnung und Kleidung handelt — nur wenige, die in Form und Technik nicht aus der Kunst der alten Mittelmeernationen abzuleiten wären. Wollen wir germanische Kunst in ihrer reinsten Ausprägung erfassen, so werden wir auf die Erzeugnisse der Nord-Germanen gewiesen, der Skandinavier und der Angelsachsen. Was diese während des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung geschaffen, ist freilich auch nicht völlig von antiken Einflüssen unberührt. Aber die Verarbeitung der antiken Motive geschieht so selbständig, die Resultate sind von so unvergleichlicher Eigenart, daß wir hier wirklich berechtigt sind, von germanischer Kunst zu sprechen. Hier konzentriert sich nun alles in der sog. Tierornamentik (Abb. 7). Die Flächen von Schmuckstücken und Metallgeräten sind mit einem Ornament bedeckt, dem die Gestalt eines vierfüßigen Tieres zugrunde liegt, das aber keineswegs aus den konstanten Formverhältnissen des Tierkörpers oder aus seinen Wachstums- und Bewegungsgesetzen heraus entwickelt ist (wie das antike Rankenornament aus der natürlichen Pflanze), vielmehr aus einem ganz abstrakten Formempfinden erwächst, dem sich das „Naturvorbild“ völlig unterordnet. Das Ornament besteht dabei entweder aus einem dichten Gedränge unregelmäßig begrenzter und modellierter Teilkörper, unter denen nur einzelne sich bestimmt als Tierköpfe oder -Füße deuten lassen, oder — in einer späteren Phase — aus einzelnen, organisch durchgebildeten doch dicht ineinander verflochtenen Tieren mit langen, gewundenen, bandartigen Leibern, Hälsen und Füßen, die in großen, strömenden Rhythmen die zu ornamentierende Fläche erfüllen. In beiden Fällen ist die Signatur dieser Ornamentik die einer heftigen Unruhe, einer unaufhörlichen Bewegung, einer dauernden Spannung. Es gelingt nicht, das Ornament als eine in sich geschlossene Einheit, sei es von einem festen Mittelpunkte aus, sei es von einem festen Ausgangspunkte zu einem festen Ziele hin zu erleben, sondern das Auge empfängt immer neue, einander widerstrebende Impulse, wird in entgegengesetzten Richtungen durch das Ornamentfeld hin und hergezogen, löst und verbindet die verschlungenen und zerrissenen Formen, um sich schließlich doch wieder in dem wogenden Durcheinander des komplexen Gesamtbildes zu verlieren. Wie man auch diese Ornamentik erklären mag: sie bildet den schroffsten Gegensatz zu aller Kunstempfindung des Mittelmeerkreises, des Orients sowohl wie der klassischen Antike; sie sieht den Kern des Kunstwerks nicht in Klärung und Beruhigung der Erscheinungen, sondern in einer intensiven Gefühlserregung, die in den

Formen sich verkörpert. Die gestaltete Form ist der Niederschlag eines außerordentlichen seelischen Erregungszustandes und sie kann nur aufgefaßt werden, indem man sich im Nacherleben ihrer Bildungen in die gleiche Erregung versetzen läßt. Die künstlerische Form ist sichtbar gewordener Gefühlsausdruck. Und das Gefühl ist — in allgemeinster Fassung — ein unruhiges, das über alle Bindung hinausdrängt, die reale Erscheinung völlig durchdringt und auflöst.

Diese Freude an der ausdrucksvollen Linienbewegung, die aus starker seelischer Erregung herausgewachsen den Beschauer zu intensivem Nacherleben zwingt, kommt nun wieder zum Durchbruch in der Initialornamentik der karolingischen und ottonischen Zeit (Abb. 8). Der Buchstabenkörper wird zunächst in zwei rahmende Bandstreifen aufgelöst, die sich an den Enden, in der Mitte der Hauptteile und an den Gelenken zu Flechtmustern durchkreuzen; sie gehen in ein ganz knapp stilisiertes Rankenwerk über, das die Öffnungen der Initiale in dichtem Geschlinge erfüllt und wohl auch aus dem Buchstabenkörper herauswächst. In den bedeutendsten Leistungen der Buchmalerei der westfränkischen Klöster, in St. Gallen und auf der Reichenau werden diese Initialen, die oft eine ganze Buchseite in goldenem Glanze erfüllen, zu unmittelbar ergreifenden Äußerungen eines phantastischen und seelenvollen Kunstempfindens.

Hier in der karolingisch-ottonischen Zeit aber wird es auch schon klar, wie dieses neue Empfinden auf die Figurendarstellung übergreift. So sehr diese auch in der plastischen Grundauffassung noch in den antiken Bahnen weitergehen mag, im Anschluß an Vorlagen der frühchristlichen Kunst, so offenbart sich doch in der inneren Umdeutung dieser Vorbilder, in der Vorliebe für starke, ausdrucksvolle Bewegung, gespannten Gesichtsausdruck und frei rhythmische Komposition der gleiche Geist, den wir bisher im Ornament festgestellt haben.

Man kann sich dies klar machen an einem Vergleich des frühbyzantinischen Mosaiks in S. Vitale in Ravenna (Anfang 6. Jahrh.) mit einer verwandten Darstellung in einer deutschen Prachthandschrift der ottonischen Zeit (Evangeliar Heinrichs II., München, Cim. 57, Anfang 11. Jahrh., s. Abb. 9 und 10): hier wie dort der thronende Christus, zu dem himmlische Gestalten, dort Engel, hier die heiligen Petrus und Paulus, lebende Menschen heranführen. In dem älteren Bilde eine fest geschlossene, isokephale Reihe, die Engel dicht neben Christus, die Lebenden an den äußeren Enden; alle fünf blicken gradaus, die Heranbewegung, Heranleitung wird nur leicht angedeutet dadurch daß die Engel ihre Schützlinge an der Schulter berühren. Christus reicht dem Vitalis die Krone, dieser streckt die Hände unter dem Gewande aus, sie zu empfangen, doch sind auch das ganz ruhige, gebundene Bewegungen, die auf keinen Anteil der Seele schließen lassen. Die fünf Gesichter mit den weit geöffneten Augen blicken ernst, doch ohne persönlichen, durch den Moment, durch die Handlung bedingten Ausdruck in die Weite. — Ganz anders im Bilde des deutschen Künstlers: Schon der erste Gesamteindruck ist ein total verschiedener. Reiches rhythmisches Leben ist an die Stelle der einfachen Reihung getreten; von den äußeren Enden, an denen nun die himmlischen Fürsprecher stehen, senkt sich der Umriß der Gruppe tief hinab zu den kleinen irdischen Gestalten, um sich in großem Schwung in den Armen Christi bis hoch zu seinem Scheitel, zum leuchtenden Kreuz in seinem Nimbus zu erheben. Diese formale Erscheinung ist nur das Resultat einer ganz andersartigen Empfindung, als sie in Ravenna dem Mosaik zugrunde liegt. Dort ist's ein streng zeremonialer Akt, ja vielleicht ist schon das zuviel gesagt: dort soll nur durch die Formen der Gedanke übermittelt werden: die Erzengel führen Vitalis und Ecclesius dem Herrn der Welt zu. Hier ist es ein dramatischer Vorgang, der sich vor unseren Augen abspielt. Demütig, zusammengeschrumpft in ihrer irdischen Niedrigkeit, treten die Lebenden vor den Thron der Majestät, kaum wagen sie aufzublicken, staunend, fast abwehrend hebt Kunigunde die Hand. Die Apostelfürsten leiten wirklich, schieben förmlich ihre Schützlinge heran, angstvoll oder durchdrungen wenigstens von dem ganz Außerordentlichen der Situation blicken auch sie zu Christus empor. Dieser ist der Einzige, der die monumentale Ruhe des alten Vorbildes in Sitz, Haltung des Kopfes und Blick der Augen bewahrt. Und doch, wie viel ausdrucksvoller, wie viel persönlicher ist auch seine Gebärde, mit der er die himmlischen Kronen den irdischen Herrschern auf das Haupt setzt. Man fühlt eine durchgehende Spannung in diesem Bilde, die sich denn in Augen, Armen, in den durchweg so ausdrucksvoll bewegten Händen vor allem entlädt und auch die groß bewegten Linienzüge der Gewänder durchdringt.

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA W TORUNIU

Abb. 9. Mosaik von S. Vitale in Ravenna. (Phot. Alinari.)

Abb. 10. Evangeliar Heinrichs II., München Cim. 57. (Phot. Teufel.)

Wie solche innerlich bewegte Figurenbildung aus der vorhin charakterisierten Initialornamentik „herauswächst" — was nun freilich nicht streng historisch gemeint ist, als ob die Ornamentik das erste, die Figurenzeichnung ihre Folge gewesen sei, sondern nur im Sinne engsten Empfindungszusammenhanges zwischen beiden —, wird deutlich an der herrlichen Initiale der dem obenbesprochenen Evangeliar etwa gleichzeitigen Danielhandschrift in Bamberg (cod. A. I, 47), s. Abb. 11. Da sitzt der schreibende Prophete leicht, wie steigend in der goldenen Ranke, die aus dem großen Anfangs-A seines Buches in die Höhe wächst. In der Wendung seines Oberkörpers, in den wehenden Falten seiner Mantelenden klingt die Bewegung des Ornamentes selber nach allen Seiten aus.

Abb. 11. Danielhandschrift in Bamberg, Kgl. Bibliothek.

Von hier aus nun ist die Entwicklung weitergegangen zu einer völligen Auflösung des antiken Darstellungsmodus, zu einer Umwandlung des modellierenden Stils in einen rein zeichnerischen. Die Linien, die in den eben gesehenen Beispielen der „ottonischen" Kunst innerhalb der farbigen Modellierung sich schon zu selbständigem Leben regen, werden nun im „romanischen" Stil (vorwiegend des 12. Jahrhunderts) völlig frei und zu den eigentlichen Trägern der figürlichen Darstellung, die damit ein wesentlich ornamentales Gepräge erhält. In der „Gotik" (im engeren Sinne der Stilgeschichte) tritt die Linie dann aus ihrer abstrakten Isolierung wieder heraus, ordnet sich der der Natur von neuem angenäherten Gesamterscheinung wieder ein — bleibt aber doch bis ans Ende des Mittelalters der innerste Kern und die schönste äußere Hülle zugleich (im Kontur, im Lineament der Falten) aller künstlerischen Gestaltung.

Wie weit die kirchlichen Vorstellungen zu solcher grundsätzlichen Wandlung des Stiles, zu solcher Entmaterialisierung der Formvorstellung drängten, haben wir oben gesehen. Aber sie genügen in keiner Weise zur Erklärung des besonderen Phänomens des mittelalterlichen Stils. Der Zwang ging ebenso von der künstlerischen Gesinnung der nordischen Völker aus. Denn eine planimetrische, die Modellierung in Luft und Licht verleugnende Wiedergabe der Dinge, wie sie die kirchliche Auffassung der Erscheinungswelt begründen mochte, kann in der mannigfaltigsten Weise geschehen. Man braucht nur an die Malerei der primitiven Völker, an die Stilisierungsart des sog. „geometrischen" Stils in der archaischen griechischen Kunst, an die Wiedergabe der menschlichen Gestalt auf ägyptischen Reliefs oder Papyrusstreifen, auf griechischen Vasen oder japanischen Holzschnitten zu denken, um sich der Fülle der Möglichkeiten bewußt zu werden, die hier vorliegen. Die mittelalterliche Kunst hat eine von allen diesen — auf den ersten Blick wohl verwandt anmutenden — Umbildungen der realen Erscheinungsweise der Dinge grundverschiedene, eine ihr ganz eigentümliche Art der zeichnerischen Stilisierung der Figur gefunden. Sie geht, entsprechend den Tendenzen, die sich in Tier- und Initial-Ornamentik kundgetan, darauf aus, den Kontur und die Innenzeichnung in einer durchweg bewegten, von Ausdruck gesättigten Linienführung zu geben; sie faßt das Lineament als Niederschlag einer Körperbewegung, die ihrerseits als tief im

Abb. 12. Antiphonar von St. Peter in Salzburg.
(Aus Swarzenski, Salzburger Malerei.)

Seelischen verwurzelt empfunden wird; sie legt den Hauptwert auf die Gebärde, nicht nur der Extremitäten, sondern des ganzen Leibes. Sie will also mit ihren Linien nicht die reine, ruhende Form umreißen, sondern die Funktion, den Ausdruck, den seelischen Lebensgehalt der leiblichen Erscheinung wiedergeben. Und sie besitzt eine seltene Kraft, mit den einfachsten Mitteln, durch die Abwägung der Menge und der Richtungsverhältnisse der Linien, durch wechselndes An- und Abschwellen des einzelnen Linienzuges, äußere und innere Bewegungsvorgänge der Vorstellung zu vermitteln; aus keinem anderen Grunde wohl, als weil der Bildner sein eigenes Bewegungs- und Ausdrucksempfinden in die darzustellende Gestalt hineinlegt, die Ausdrucksbewegung in sich vorerzeugt und durch die Hand in die Linien einströmen läßt. Der Geist, der die ungeheure Bewegung der nordischen Tierornamentik, das reiche flutende Leben des Initialornaments aus einer inneren Gefühlsdisposition heraus geschaffen, der durchdringt nun auch die menschliche Gestalt, löst alles auf, was fester, materieller Bestand an ihr ist und läßt nur den Niederschlag innerlich motivierter Bewegung im reinen Linienbilde in die Erscheinung treten. Aber — der heftige Drang von ehemals beruhigt sich unter dem Einfluß der geläuterten, vom Gefühle innerer Notwendigkeit beherrschten Vorstellungen der kirchlichen Gedankenwelt und die spontanen wirren Eruptionen dunkler Seelenstimmungen klären sich zu Bildern einer reinen dekorativen Schönheit. Die Abstraktion der kirchlichen Vorstellung verbindet sich mit der den nordischen Völkern eigenen Kraft seelischer Einfühlung zu dem Formideal der Gotik.

Zwei Abbildungen aus einer der bedeutendsten „romanischen" Handschriften Deutschlands, des Antiphonars von St. Peter in Salzburg (Mitte 12. Jahrhundert), und aus dem Hauptwerke der französischen gotischen Buchmalerei, dem Psalter des heiligen Ludwig (vor 1270), mögen das hier Ausgeführte belegen (Abb. 12 und 13). Die Erscheinung des Auferstandenen vertritt den linearen Stil von seiner besten Seite. Es ist ein hoch entwickelter Geschmack, der hier gewaltet, die Verteilung der Linien in der Fläche, ihr Stärkeverhältnis vom kräftigen Kontur bis zu den ganz dünnen Zügen der Innenzeichnung, Schwung und Schwellung der einzelnen Linien, die ornamentale Zusammenordnung mehrerer Parallelsysteme bestimmt hat. Und doch ist es keine kühle, rein artistische Berechnung, sondern ein starkes inneres Gefühl dringt aus diesem bel canto des Lineamentes hervor, lebt in den verschieden abgestuften Äußerungen zudringender Verehrung der Jünger, in dem herrlichen Schwung, mit dem Christus ihnen ausweicht, wie der Magdalena im „Noli me tangere". — Aus dem Ludwigpsalter erscheint hier ein — freilich sehr weltliches — Gegen-

beispiel zu dieser Szene im Bilde der Söhne Benjamins, die in den Weinbergen von Silo auf die Jungfrauen lauern, die da „heraus mit Reigen zum Tanz gehen", um sie, wie die Römer die Sabinerinnen, zu rauben (Buch der Richter 21, 20, 21). Man sieht, wie hier der abstrakte lineare Stil einer mehr „realistischen" Wiedergabe der Gestalten gewichen ist. Aber die Macht der ausdrucksvollen Linie ist die gleiche, ja sie ist noch gewachsen. Das ganze dramatische, bewegungsreiche Leben der Szene, der Tanz der Mädchen, das plötzliche Hervorbrechen der Jünglinge und der Raub, ist im wesentlichen in den flüssigen Umrissen der schlanken Gestalten eingefangen; in diesen Umrissen, die wir nicht zu sehen vermögen, ohne die Gebärden, die sie widerspiegeln, dieses Sichstrecken der Arme, Sichbeugen der Knie, Sichdrehen und -winden der Leiber, in uns nachzuerleben und die zudem einen so ungeheuren rein sinnlichen Zauber und „Charme" besitzen, sich so leicht zusammenfügen mit den scheinbar ganz widersprechenden Formen der Architektur — weil diese Architektur, deren ästhetische Signatur doch wirklich der „bewegliche" Spitzbogen ist, im Grunde ja aus der gleichen Empfindung herausgewachsen ist, wie solch ein Bild.

Abb. 13. Psautier de S. Louis, Paris. (Phot. Berthaud.)

Es ist kein Zufall, daß wir die ersten charakteristischen Belege für das mittelalterliche Formgefühl der Malerei entnommen haben. Denn naturgemäß mußte ein so geartetes künstlerisches Empfinden sich in ihr eher und völliger verwirklichen, als in der von vornherein konkreteren, dem Gefühlsausdruck mit härterem Widerstand begegnenden Skulptur. Und doch hat sich auch diese den gleichen Stilgesetzen unterworfen, so sehr sie ihrem Wesen zu widersprechen scheinen. Dies war möglich, weil die figürliche Plastik während einer langen Zeit ihre Selbständigkeit fast ganz verloren hatte und erst im Anschluß an die Malerei wieder zu neuem Leben erwachte. Nachdem sie schon in der frühchristlichen Zeit eine der Malerei untergeordnete Rolle gespielt hatte, war sie in der Kunst des 7. bis 11. Jahrhunderts ganz hinter diese zurückgetreten. Dies gilt weniger im quantitativen Sinne — die plastische Produktion war auch in dieser Zeit tatsächlich größer, als die erhaltenen Reste es zunächst vermuten lassen, — vielmehr erweist es sich daraus, daß die Plastik sich in ihrem Stile an die Malerei anschließt. Das Relief überwiegt die Freiskulptur und das Relief wird „malerisch" (im Sinne des damaligen Zustandes der Malerei!), wie die verschiedenen Gruppen der karolingisch-ottonischen Elfenbeinreliefs und die vereinzelt erhaltenen größeren Arbeiten, die Altarbekleidung von St. Ambrogio in Mailand, die Bernwardtür in Hildesheim, bezeugen. Die frühesten Erzeugnisse einer neuen

Abb. 14. Gotische Madonnenstatue, Paris, Musée Cluny. (Phot. Giraudon.)

Monumentalplastik im 12. Jahrhundert verraten dann die stärksten Einflüsse des gleichzeitigen abstrakt-dekorativen Zeichenstils in den einfachen Konturen, die linearen Stilisierung der Gewandfalten, Gliedmaßen und Gesichtsteile (vgl. die Abbildung des Portals von Chartres, auch das Taufbecken von Hildesheim).

Die große gotische Skulptur des 13. Jahrhunderts ist dann gewissermaßen gegen ihren eigenen Willen entstanden. An der Entwicklung der gotischen Portalplastik in Frankreich ließe es sich des Näheren zeigen, wie die zunehmende Energie der architektonischen Formensprache die Plastik zu freierer Entfaltung geradezu gezwungen hat; und es ist eine Leistung höchster Art gewesen, wie sie sich mit diesem Zwange abgefunden hat. Sie wächst vor unseren Augen Jahr um Jahr, in unverkennbarer Anlehnung an antike Ideale, mögen diese nun in Form antiker Originalwerke oder byzantinischer Nachklänge der klassischen Statuarik in Kleinkunstwerken ihr zugekommen sein, zugleich aber in einer freien Durchgeistigung des Bildwerkes, von der die Antike nichts geahnt hat. Was der Feder des Miniaturisten, dem Pinsel des Wandmalers ein leichtes Spiel war: seelisches Leben einströmen zu lassen in die Linienzüge, das gelang nun selbst dem Meißel des Steinmetzen in der harten Masse übermenschengroßer Steinblöcke. Der „gotische Schwung" ist doch nichts anderes als solche Durchgeistigung der Form (Abb. 14). Denn er beruht nicht auf objektiver Beobachtung, ist nicht Kanonisierung naturgemäßer Bewegungsvorgänge im menschlichen Körper, wie der Kontrapost im Doryphoros des Polyklet etwa, sondern er ist die Spiegelung einer rein innerlichen Ausdrucksempfindung. So ist es denn auch nur mit dem Gefühle oder im imitativen Bewegungszuge der Hand nachzuahmen, mit dem ganzen Organismus aber gar nicht „darzustellen", wie die Bewegung einheitlich von der Sohle bis zum Scheitel einer solchen gotischen Gewandfigur emporgeht und damit haben wir hier das gleiche Bildungsgesetz wie im Tierornament, im Bandrankenlauf der Initialen, in Umriß und Innenzeichnung der gemalten Gestalten. Bis in ihre letzten Einzelheiten hinein durchdringt das mittelalterliche Empfinden die plastische Erscheinung. Die weich sich schmiegenden Konturen, die leisen Wellungen der Oberfläche im Nackten, wie vor allem im Gewand sind ebenfalls aus einem Gefühle heraus zu verstehen, das den mimischen Ausdruckswert jeder Hebung und Senkung intensiv empfindet.

In dem wunderbaren Lächeln dieser Madonnen- und Heiligengesichter (Abb. 15) findet diese seelische Durchdringung des plastischen Gebildes ihren sublimsten Ausdruck. Das ist kein „archaisches" Lächeln, als Notbehelf, um in der Verzerrung der Züge dem harten Stein nur überhaupt etwas von innerem Leben mitzuteilen, sondern es ist wie ein vom Grunde aufgerührtes Wellenkräuseln auf dem See der Seele, fernster und zartester Reflex eines ganz verfeinten Fühlens. So scheinen diese vornehmsten gotischen Gestalten umflossen von einem Hauche der Verklärung,

kaum zu tasten, „unbegreiflich“ und nur gewissermaßen „innerlich zu sehen“ in williger Selbstversetzung der eigenen Seele in den Zustand solchen lebensvollen, sicheren und doch ganz vergeistigten Daseins. Ja, lebensvoll! Das ist schließlich das Größte und Rätselvollste an dieser Kunst auf der Höhe der mittelalterlichen Stilentwicklung. Man fühlt sich diesen Menschenbildern doch so nahe, die in packender Lebendigkeit vor uns stehen, nun doppelt rührend in der dumpfen Empfindungsgewalt ihrer Seelen, die sich aus verschwimmendem Blick, leise, oft fast trübe umlächeltem Mund vor uns auftut — dann aber rücken sie uns wieder so fern, scheinen doch nicht Fleisch von unserem Fleisch und Bein von unserem Bein, stehen gebannt an ihrer Stelle im Organismus der Architektur, umhüllt von Gewändern, deren Stoff uns fremd scheint, deren Faltenbahnen nicht der lebendigen Natur nachgebildet, sondern von einem abstrakten Formwillen geordnet sind. Auf dieser einzigartigen Durchdringung von Stil und Natur, von abstrakter Formerscheinung und individueller Gestaltung beruht im letzten Grunde der einzigartige Zauber der gotischen Skulptur. Es ist eine von Wirklichkeitselementen ganz durchsetzte Geistigkeit.

Abb. 15. Königsstatue, Reims, Kathedrale. (Phot. Giraudon.)

Der Anteil der einzelnen Länder Europas an der Verwirklichung des hier in seinen Grundzügen charakterisierten künstlerischen Ideals ist ein sehr verschiedener. Der Primat Frankreichs wurde schon festgestellt. Wie die gotische Architektur der Ile de France, der Picardie und der Champagne die reinste Verkörperung des mittelalterlichen Bauideals bedeutet, so stellen Malerei und Plastik des 13. Jahrhunderts in diesen Provinzen den höchsten Maßstab für alle bildende Kunst des Mittelalters dar. Die Entwicklung ist — wenigstens in der Plastik ganz klar zu verfolgen — eine absolut notwendige, die Antike bildet das feste Fundament und ist doch dem Auge fast entzogen in ihrer geistigen Metamorphose aus den neuen Kräften des Nordens heraus. Am engsten mit Frankreich verbunden ist das neue normännische England, das im 13. Jahrhundert fast Ebenbürtiges geleistet und dabei wohl nicht nur empfangen, sondern auch gegeben hat. Deutschland ist zur vollen Höhe des Ideals nie emporgediehen. Und es ist nicht schwer, den Grund hierfür einzusehen. Es fehlte ihm an jenem sicheren Fundamente der antiken Kultur, des antiken Kunstgeistes, das dem Schaffen der Franzosen von vornherein Folgerichtigkeit und Maß garantierte, ihnen jenen Sinn für die „ordonnance“ eingab, der ihre Schöpfungen bis ins 18. Jahrhundert hinein, ja bis heute vor aller nordischen Kunst auszeichnet. Es fehlte zugleich (infolge davon) an der Selbstsicherheit und Abgeschlossenheit gegen überwältigende fremde Einflüsse. Deutschland war während des ganzen Mittelalters der Kampfplatz der beiden (trotz mancher Gemeinsamkeiten) entgegengesetzten Mächte, des Byzantinismus, der vom Osten oder Süden (Venedig) her eindrang, und der französischen Gotik. Das nimmt der deutschen Kunst die Kontinuität ihrer Entwicklung,

Abb. 16. Apostelrelief im Georgenchor des Doms von Bamberg. (Phot. Haaf.)

die Gleichförmigkeit ihrer Erzeugnisse. Sprunghaft geht die Entwicklung voran, in schroffen Gegensätzen stehen gleichzeitige Erscheinungen nebeneinander. Aber alle diese Mängel werden doch reichlich aufgewogen durch die Kraft und Innerlichkeit der deutschen Kunst. Was sie ergreift, ergreift sie mit Ungestüm, alle fremde Form wird innerlich durchtränkt, durchglüht von eigenem starkem Empfinden. Die Ruhe der byzantinischen Vorbilder wird wie im Sturm zu heftiger Erregung gewandelt (Abb. 16), die verklärte Harmonie der gotischen Statue zu irdischer Leibhaftigkeit beschworen. Ein eindringlicher Wirklichkeitssinn kettet den Deutschen an das Vorbild der Natur und hemmt ihn, sich so völlig über sie zu erheben — oder so spielend ihr sich zu einen —, wie es dem geistigeren Franzosen gelang. Aber er läßt ihn zugleich auf der Höhe der mittelalterlichen Entwicklung weit vorausgreifend Werke von so überwältigender Naturwahrheit erschaffen, wie die Naumburger Stifterfiguren (Abb. 17), die fast verwirrend

im Bilde der mittelalterlichen Kunst dastehen, wie Erzeugnisse nachfolgenden Wirklichkeitsstrebens — bis man erkennt, daß dieser Wirklichkeitssinn durchaus nicht die plastische Erscheinung als Ganzes, sondern nur Teile von ihr und nur die Oberfläche ergreift, während unter der täuschenden Hülle der typische Kern aller mittelalterlichen Kunstweise erhalten ist.

In Italien waren die allgemeinen Verhältnisse der Erreichung des Zieles vollends ungünstig. Die Germanen hatten das abendländische Imperium vernichtet, einzelne Stämme, die Langobarden vor allem, hatten weite Gebiete des Landes in Besitz genommen. Aber das lateinische Element war doch in der Bevölkerung keineswegs vernichtet. Die römische Kirche blieb auf wesentlichen Lebensgebieten der Hort der antiken Kultur. Überdies war fast die Hälfte Italiens gar nicht, oder doch nur vorübergehend von Germanen berührt worden, stand vielmehr dauernd unter dem politischen oder kulturellen Einfluß von Byzanz. So war denn hier die antike Kunst naturgemäß ganz anders lebendig als im Norden, lebendig nicht nur in ihrer monumentalen Hinterlassenschaft, sondern vor allem im Blute der Bewohner des Landes. Die altchristlichen Denkmäler standen während des ganzen Mittelalters fast unversehrt vor aller Augen als ehrwürdige, immer wieder zur Nachahmung anregende Vorbilder. Allen Neubildungen also waren hier besonders schwer zu überwindende Hemmnisse in den Weg gelegt. An Ansätzen zum Neuen hat es nicht gefehlt, aber in Fluß ist die Entwicklung der italienischen Kunst doch erst gekommen, als die Gotik im Norden völlig ausgebildet war und nun ihre Expansionskraft bis nach Italien hinunter bewährte. Wie die gotische Architektur, so ist auch die gotische Formempfindung in Plastik und Malerei unvermittelt an einzelnen Punkten des Landes lebendig geworden: fast scheint sich der Vorgang in einem einzigen Künstler, in dem Bildhauer Giovanni Pisano, zu konzentrieren und von ihm aus weiter gewirkt zu haben — auch auf die Malerei. Nachdem dann einmal der Gotik der Zugang nach Italien eröffnet war, hat sich ihre Verbindung mit dem klassischen Kunstideal schnell vollzogen, und dieser Verbindung hat die Zukunft gehört. In Giotto erobern die positiven Kräfte der mittelalterlichen Kunst in raschem Siegeslaufe ganz Italien und schaffen in ihrer eigenen Vollendung die Grundlage für das Neue: die Renaissance.

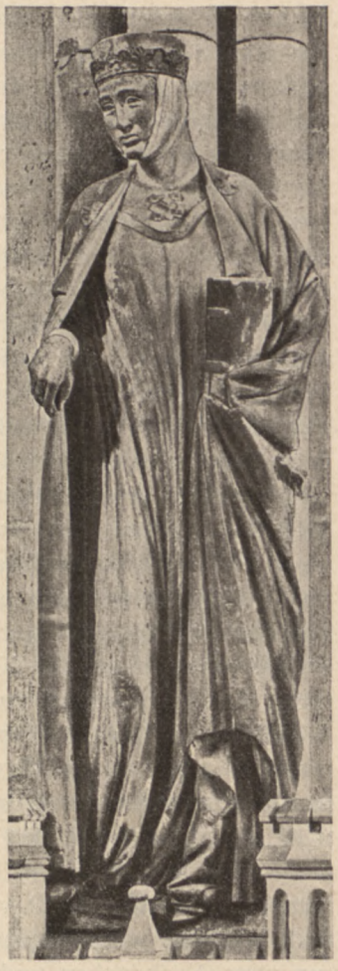


Abb. 17. Stifterfigur im Dom von Naumburg (Klass. Skulpturenschatz).

Die Abgrenzung des Mittelalters gegen die Renaissance wird noch zur Erkenntnis einer besonderen Seite des mittelalterlichen Kunstwesens verhelfen. Die Ansichten über das Wesen der Renaissance und damit über die die Renaissance vom Mittelalter unterscheidenden Symptome haben sich vielfach gewandelt. Daß die Rückkehr zur Antike nicht das Einzige oder auch nur das Entscheidende sei, ist schon lange zum allgemeinen Bewußtsein gekommen. Aber auch der „Naturalismus", den man statt dessen wohl als den maßgebenden Faktor hat hinstellen wollen, ist nicht der Kern des Neuen in der europäischen

Kunst, so gewiß auch der engere Anschluß an die Natur eine notwendige Erscheinung in der großen Wandlung vom Mittelalter zur Neuzeit ist. Im letzten Grunde aber handelt es sich bei ihr nicht um eine Modifikation der künstlerischen Darstellungsweise, sondern um eine ganz neue Auffassung vom Wesen der Kunst. Die Kunst, die während des Mittelalters ein selbstverständlicher Bestandteil des kirchlichen Lebens und eine spontane Äußerung des Gefühlslebens der Menschheit gewesen war, löst sich mit dem Anbruch der Renaissance aus diesen Verbänden, isoliert sich nach allen Seiten, gegen die Kirche sowohl wie gegen die übrigen geistigen Tätigkeiten, beginnt über ihr Wesen, ihre Aufgaben, ihre Gesetze nachzudenken, wird ihrer Probleme inne und arbeitet fortan nicht mehr nur für außerkünstlerische Zwecke oder aus außerkünstlerischen Antrieben heraus, sondern um ihre besonderen Kräfte nach allen Seiten zu entfalten. Die Kunst wird sich selbst Objekt, wird ein Gegenstand bewußter Arbeit — und so wird sich zugleich die Menschheit der Leistung der Kunst in ganz anderer Weise bewußt als bisher. Zwei Symptome sind hier entscheidend: die Verbindung der Kunst mit der Wissenschaft und die Emanzipation der Künstlerpersönlichkeit.

Während des Mittelalters hatten sich die stilistischen Veränderungen in den bildenden Künsten durchaus unbewußt vollzogen; aus neuen äußeren Bedingungen heraus oder aus einer die ganze Menschheit ergreifenden Umstimmung des Gefühls war die große Evolution von der frühchristlichen Kunst bis zur Gotik hin erfolgt. Nun wird alle künstlerische Gestaltung zum objektiv gesehenen Problem, dessen Lösung man mit ganz bestimmten, bewußt erworbenen und auf die Kunst angewendeten Mitteln erstrebt. Perspektive, Proportionsrechnung, Anatomie, Licht- und Farbenbeobachtung, Modellstudium für das Nackte, den Faltenwurf usw., technische Experimente, kritische Betrachtung der antiken Kunstwerke: alles dies wirkt zusammen, um Plastik und Malerei eine ganz neue Orientierung zu geben. Und indem so die Kunst für den Künstler aus instinktivem Handeln zu verstandesmäßiger Arbeit wird, wird sie zugleich von den anderen als freie geistige Tätigkeit der Menschheit begriffen und anerkannt, und der Künstler wird in den Augen aller ein Held, dessen Taten man mit Aufmerksamkeit und Urteil verfolgt, prüft, aufzeichnet, dessen Lebensschicksale, Bildungsgang und Wirkung zum Gegenstande der Betrachtung werden. In engster Verbindung hiermit gewinnen Nachdenken und wissenschaftliche Forschung ein neues, dem Mittelalter völlig unbekanntes Objekt: die Geschichte der Kunst.

Daß diese Wandlungen sich nicht mit einem Male und nicht an allen Orten in gleicher Weise vollzogen haben, ist nur natürlich. Apodiktisch das Ende des Mittelalters und den Anfang der Renaissance auf diesen oder jenen Termin festlegen zu wollen, ist Widersinn. Aber gewiß ist die Renaissance unter den hier hervorgehobenen Zeichen, ist die Neu-Orientierung der Menschheit in bezug auf das Wesen der Kunst vollendet erstmals in Italien und dort in Florenz zu Anfang des 15. Jahrhunderts in die Erscheinung getreten. Die Renaissance ist doch eine italienische Sache. Und das ist kein Zufall. Denn in gewissem Sinne war Italien niemals ganz zu der mittelalterlichen Art des Kunstbetriebes gelangt. Die Wertschätzung und das Selbstbewußtsein der Künstler sind in Italien während des ganzen Mittelalters lebendig geblieben. Zu Zeiten, wo nördlich der Alpen nicht ein einziger Künstler aus dem Kreise der Gemeinschaft als greifbare, nennbare Persönlichkeit heraustritt, verkünden im Süden die Bildhauer und Maler in weithin sichtbaren, volltönenden Inschriften — die sich nur auf die künstlerische Leistung beziehen, ohne allen Nebensinn religiöser Dedikation — ihren Namen und ihre Herkunft. Und doch, wer hier einmal kritisch gearbeitet hat, wird wissen, wie schwer es ist, mit diesen Namen eine bestimmte Persönlichkeitsvorstellung zu

verbinden, wie schwer es ist, zu einem bündigen Urteil zu gelangen, wenn es sich darum handelt, einem der inschriftlich bezeugten Künstler ein unbezeichnetes Werk zuzuweisen. Dann fehlt eben doch aller Maßstab dafür, wie weit diese Künstler einen persönlichen, ihnen selbst bewußten, von ihnen kontrollierten Stil besaßen oder wie weit sie sich von verschieden gearteten Vorbildern, ohne es selbst zu fühlen, zu ganz veränderter Formbildung mochten verführen lassen. Ganz allmählich vollzieht sich der Fortschritt von diesen wohl zu benennenden, doch noch gar nicht in ihrer inneren Struktur zu begreifenden Künstlern des Mittelalters zu den völlig greifbaren, in allen Wandlungen als identisch zu empfindenden Persönlichkeiten der „Renaissance", einem Masaccio und Donatello.

Im Norden ist die Vollendung der Metamorphose nicht mit annähernd der gleichen Bestimmtheit festzustellen wie in Italien. Doch ist auch hier während des 14. Jahrhunderts schon die Wandlung offenbar: das Hervortreten von Künstlernamen nach der völligen Anonymität des Mittelalters, das in Sammelleidenschaft und Wetteifer der Aufträge bei den französischen Fürsten dieser Zeit sich dokumentierende bewußte, d. h. wertende Interesse an der Kunst, die energischen, von einzelnen Meistern getragenen Vorstöße der Kunst zu umfassender Eroberung der Natur und systematischem Aufbau der Bilderscheinung. Doch bleiben hier die Grenzen schwankender als im Süden, weil die objektivierende Instanz der Wissenschaft als Grundlage der Kunst fehlt, weil Kunst und Handwerk, persönliche Leistung und genossenschaftliche Produktion noch nicht zu klarer Sonderung gelangen. Die ganze chronologische Verschiebung in den Grenzen zwischen Altem und Neuem im Süden und im Norden ist ja dann als tragisches Verhängnis an unserem Größten, Albrecht Dürer, offenbar geworden.

Wie wir aber auch hier oder dort den Anfang des Neuen fixieren mögen: vom „Ende des Mittelalters" sollten wir nicht sprechen. Denn das Mittelalter ist in der Kunst lebendig geblieben in seinen besten Kräften bis — ja, wohl bis heute. Was die Renaissance von der Antike unterscheidet, was den tiefsten Gehalt der ganzen neueren Kunst ausmacht, das verdanken wir dem Mittelalter. Wie die ganze neue Architektur auf den Schultern der Gotik steht, indem diese zum ersten Male die gleichwertige Behandlung, ja die organische Durchdringung von Innenbau und Außenbau der Welt gewonnen, die Variabilität und Bildsamkeit der architektonischen Formen, die Anpassung der äußeren Erscheinung des Bauwerks an tausendfältige Bedingungen der inneren („Stimmung"), wie der äußeren (Landschaft) Situation errungen hat, so wurzeln auch Malerei und Plastik der neueren Zeit in Malerei und Plastik des Mittelalters. Ganz offenbar ist dies nach der ethischen Seite, von der aber die formale gar nicht zu trennen ist. Das durch das Christentum gegenüber der Antike so vertiefte innere Verhältnis des Schaffenden und des Genießenden zu dem Gegenstande der künstlerischen Darstellung ist das unverlierbare Erbe des Mittelalters. Was die Künstler dieser Epoche gemalt und gemeißelt, das waren Lebensfragen für sie und für alle, die ihre Werke sahen. Und in der Ordnung der künstlerischen Zusammenhänge waltete die tiefste Logik mittelalterlicher Weltauffassung. Wie eindringlich stehen diese Schöpfungen den heiteren, den auch im tragischen Ernste vom lebendigen Menschen weit abgerückten Gebilden der Antike gegenüber, wie zwingend in ihrem Dasein erscheinen sie gegenüber der leichten, schwebenden Ordnung antiker Skulpturen am Tempel, antiker Gemälde im Rahmen der Wanddekoration. Dieser erhabene Ernst, dies Herausgebären des Kunstwerks aus tiefstem, leidenschaftlichstem Erleben, diese Selbstdarstellung des Menschen in der Kunst im innigsten Konnex von Fühlen und Formen, diese bezwingende Notwendigkeit in allen künstlerischen Zusammenhängen sind der europäischen Kunst geblieben bis auf diesen Tag. Die Kraft, die sichtbare Form mit innerem Leben zu durchdringen, den

Mut zur Befreiung von dem fesselnden Vorbilde der Natur und zur Transformation ihrer Zusammenhänge zu geistigen Ordnungen höherer Art gewinnen wir noch heute aus den gleichen Kräften, die die mittelalterliche Kunst hervorgebracht haben.

Die Einheit der mittelalterlichen Kunst ist gegenüber der älteren Einteilung in einzelne „Stile" schon seit längerer Zeit zum Bewußtsein gekommen. Dies äußerte sich zunächst wohl in einem völligen Verzicht auf die bisher geläufige Terminologie von „romanisch" und „gotisch". Aber was man an die Stelle zu setzen vorschlug, Ausdrücke wie „frühmittelalterlich", „hochmittelalterlich" und „spätmittelalterlich", war doch gar zu farblos, um Aufnahme zu finden oder auf die Dauer zu genügen (s. z. B. Goldschmidt, Jahrb. d. preuß. Kunsts. XX, 1899 und Dehio, Rep. für Kunstw. XXV, 1902). So materiell sinnlos das Wort „Gotik" auch sein mag, das einem historischen und ästhetischen Mißverständnis der Renaissancezeit seine Entstehung verdankt, so ist es für uns heute doch so inhaltvoll, so assoziationsreich geworden, daß wir es nicht mehr missen können. Das „gotische" Architektursystem, der „gotische" Schwung, das „gotische" Lächeln, die „gotische" Linienschönheit — das sind Begriffe von so präzisem Gehalte, daß sich uns heute in dem Worte Gotik der Inbegriff der mittelalterlichen Kunst verkörpert. Aber eben nur in diesem erhöhten Sinn des Kerngehalts der mittelalterlichen Kunst hat das Wort noch Geltung und damit umfaßt es mehr als nur eine bestimmte Gruppe von mittelalterlichen Kunstwerken, wird zur Bezeichnung des gesamten mittelalterlichen Kunstideals. Das Verdienst, dieser Auffassung prägnante Formulierung gegeben zu haben, gebührt Wilhelm Worringer, Formprobleme der Gotik, München 1911. Ich bekenne mich um so freudiger zu dem Grundgedanken dieses Buches, als ich von seiner Wahrheit schon lange überzeugt bin.

Aus der an Kontroversen reichen Literatur über die Kunst der Germanen bei ihrem Eintritt in die Mittelmeerkultur muß vor allem erwähnt werden das Buch von Alois Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie, Wien 1901, in dem die letzte Wandlung des spätantiken „Kunstwollens" an kunstgewerblichen Erzeugnissen klar gemacht und der antike Ursprung der meisten bisher für germanisch angesehenen Eigentümlichkeiten in Stil und Technik enthüllt wurde. Historisch präzisiert erscheinen diese abstrakten Vorstellungen von der Wandlung des Kunstwollens in den Arbeiten von Josef Strzygowski, der den aktiven Anteil des Orients an ihnen überzeugend nachgewiesen hat; für unseren Zusammenhang kommt vor allem der — allerdings noch frühe und nicht von allen älteren Vorurteilen freie — Aufsatz „Der Völkerwanderungsstil", Preuß. Jahrb. 73, 1893, in Betracht. Eine auf diesen neu gewonnenen Erkenntnissen ruhende Darstellung der Völkerwanderungskunst gab Falke in Lehnerts Illustr. Gesch. d. Kunstgew. — Neue Anregungen zur Auseinandersetzung über diese Fragen bot das inhaltreiche Buch von A. Haupt, Die älteste Kunst der Germanen, Leipzig 1909. Es brachte eine außerordentlich dankenwsrte Zusammenstellung, auch Erweiterung des Materials, bekannte sich aber zu einem so einseitig „germanischen" Standpunkt, daß es zu scharfem Widerspruch herausfordert.

Für die nordische Tierornamentik ist nach älteren Vorarbeiten heute die klassische Quelle B. Salin, Die altgermanische Tierornamentik, Stockholm 1904, worin das gesamte Material vorgeführt und nach seinen augenfälligsten Typen geordnet wird. Eindringende Deutung des künstlerischen Gehalts bot zuerst Schmarsow, Jahrb. d. preuß. Kunsts. 1911.

Im übrigen sei auf die Literaturangaben in der historischen Darstellung verwiesen.

Abb. 18. Fresko in Santa Maria Antiqua in Rom. (Phot. Anderson.)

Italien.

Die frühesten Geschichtschreiber der italienischen Kunst erblicken im Mittelalter eine Zeit völliger Verrohung, völligen Aussterbens aller künstlerischen Fähigkeiten. Seit den Tagen Konstantins, der mit der Einführung des Christentums die antike Kultur unterbrach, habe die Kunst etwa 600 Jahre lang geruht; dann hätten die Griechen wieder von vorne angefangen, doch in ganz roher und unbeholfener Weise; und erst mit Giotto und Giovanni Pisano begänne eine neue Blüte: so stellt es Ghiberti in seinem Kommentare dar, in dem er die bedeutsamsten künstlerischen Erscheinungen vor seinem eigenen Auftreten verzeichnet. Vasari in der Einleitung zu seinen Viten würdigt das Mittelalter eingehenderer Darstellung. Er weiß von den Bauten in Ravenna und von den Bauten der Langobarden, von San Marco in Venedig und der mittelalterlichen Architektur in Toskana zu berichten und kann diesen Werken, wenn er sie auch roh und von der antiken Kunst entfremdet nennt, eine gewisse Großartigkeit nicht absprechen; und er datiert vom Dom von Pisa an einen allmählichen Aufstieg der Baukunst. Von Malerei und Plastik des Mittelalters aber hat er keine bessere Meinung als Ghiberti.

Auch er behauptet ihren völligen Untergang, ihre mühselige Neubelebung durch die Griechen und meint, daß erst um 1250 in Toskana ein neues Geschlecht erstanden sei, das mit offenen Augen die hinterlassene Schönheit der Antike erfaßt und sich an ihr geschult habe.

Es bedarf heute keiner Widerlegung solcher objektiv irrtümlichen Anschauungen mehr. Die Arbeit eines Jahrhunderts fast, auf die wir heute zurückblicken, hat eine ununterbrochene Kunsttätigkeit auf italienischem Boden von dem Ausgang der Antike bis zur Renaissance hin nachgewiesen, eine Fülle der Leistungen, eine Unablässigkeit der Arbeit, eine Mannigfaltigkeit des Strebens, die diese Periode keineswegs mehr als künstlerisch inhaltlos erscheinen lassen. Und doch werden wir schon nach dem, was in der Einleitung über das Verhältnis Italiens zu den anderen Ländern gesagt worden ist, jenes Urteil der italienischen Kunstgeschichtschreiber nicht gänzlich unbegreiflich finden. Ein französischer oder deutscher Künstler des 15. Jahrhunderts, der sein Land kannte, wie Ghiberti Italien, hätte so wie dieser über das Mittelalter gewiß nicht gedacht. Die Qualität der mittelalterlichen Kunst ist tatsächlich eine geringe — das bleibt wahr auch für uns, die wir verlernt haben, alle Erzeugnisse der Kunst nach irgendeinem objektiv festgelegten Maßstabe zu messen. Es ist kein Zweifel, daß die geistige Veranlagung der italienischen Künstler der ihrer Genossen im Norden nicht annähernd entsprach. Sie standen auf einer niedrigeren Kulturstufe. Die italienische Kunst des Mittelalters ist in weitem Umfange Degeneration. Die Zerrüttung von Land und Volk in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten hat bis weit in das zweite Jahrtausend nachgewirkt. Und sie ist für Italien nicht nur Ursache geringer Qualität der einzelnen künstlerischen Leistung, sondern vor allen Dingen der mangelnden Einheitlichkeit, des fehlenden Zielbewußtseins in dem ganzen Kunstbetrieb gewesen. Italien zerfällt, kunstgeschichtlich betrachtet, während der längsten Zeit des Mittelalters in eine Reihe von scharf gegeneinander abgegrenzten Sondergebieten. Keinem gebührt eine unbedingte Vormachtstellung, nur zeitenweise findet ein Austausch zwischen einzelnen Gebieten statt. Von einer folgerichtigen Entwicklung kann — auch darin haben Ghiberti und Vasari im Grunde richtig gesehen — bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts nicht die Rede sein, nur von einem Nebeneinanderhergehen oder einer unvermittelten Aufeinanderfolge verschiedener, oft aus entgegengesetzten Quellen gespeister Richtungen.

Daß Italien künstlerisch keine Einheit bildet, erklärt sich leicht aus seiner geographischen Lage. War es nicht imstande, selbst die Führung zu übernehmen — und daß es dies nicht war, bezeugt wohl am klarsten den „germanischen" Grundcharakter der gesamten mittelalterlichen Kunst —, so sah es sich bald in die Mitte gestellt zwischen die beiden großen Pole der europäischen Kunst, den byzantinischen und den nordisch-gotischen. Beide haben auf Italien gewirkt. Byzanz natürlich am stärksten in seiner politischen und ökonomischen Herrschaftssphäre, in Unteritalien und Sizilien, in Venedig, bald auch im Zentralpunkt des Handels im Thyrrhenischen Meer, in Pisa und durch dieses Einfallstor in ganz Toskana, zu wiederholten Malen auch in Rom. Neben der Kunst von Byzanz hat die des Islam in der Südhälfte der Halbinsel bis nach Rom hinauf weitgehenden Einfluß geübt. Dagegen hat Oberitalien (ohne Venedig), das am stärksten mit Germanen durchsetzte Land, die dauernde Fühlung mit dem Norden auch in der Kunst nicht verleugnet. Und nun ist es das einzige Zeichen tiefer waltenden Schicksals in der italienischen Kunstgeschichte des Mittelalters, daß zunächst von Oberitalien aus Einflüsse des Nordens nach Toskana gelangt, dort gegen Ende des Mittelalters durch direkte Berührung mit Frankreich — abermals über Pisa! — verstärkt worden sind, und sich nun hier in dem Lande der künstlerischen Zukunft mit den byzantinischen Kräften

zu der ersten wahrhaften Blüte, zu der auch von Ghiberti und Vasari anerkannten klassischen Epoche der mittelalterlichen Kunst verbunden haben.

Zwischen den beiden Polen aber, deren äußerste Grenzen auch im früheren Mittelalter schon durch wahrhaftige Großtaten, wie die Mosaiken von San Marco, in Palermo und Monreale, wie die Skulpturen Benedetto Antelamis bezeichnet werden, steht immer und an fast allen Orten ein schwächliches Nachleben der antiken bzw. der frühchristlichen Kunst, die sich hier eben dauernd als Hemmnisse auf dem Wege zu entschiedenem Fortschritt geltend gemacht haben. Die wirklich bodenwüchsigen Genies, wie Meister Wilhelm von Modena oder der Maler von San Clemente in Rom, erscheinen hier doppelt groß durch ihre Einsamkeit.

Bei solcher Lage der Dinge wird denn auch in der folgenden Darstellung eine rein ästhetische Würdigung der Erscheinungen nicht in dem Maße möglich sein, als es im Sinne dieses Handbuches wohl gelegen wäre. Die große Mehrzahl der Erzeugnisse der mittelalterlichen Kunst Italiens werden uns Nachlebenden doch immer innerlich ferne bleiben, wir werden über die Feststellung des objektiven Tatbestandes nur in seltenen Fällen hinausgelangen, nur an jenen Höhepunkten vom Wissen zum Genießen hindurchdringen können. Denn alles künstlerische Genießen ist das Erleben freier Geistestaten. Diese Freiheit aber blieb der italienischen Kunst des Mittelalters lange versagt.

Das Studium der mittelalterlichen Kunst Italiens setzt ein mit dem Werke des Seroux d'Agincourt, Hist. de l'art par les monuments depuis sa décadence jusqu'au XIIe s., seit 1809 erscheinend; es ist noch heute wertvoll durch die (technisch allerdings sehr unzureichenden) Abbildungen nach mittelalterlichen Kunstwerken. Auch für d'Agincourt ist die Kunst vom 4. bis 13. Jahrhundert „décadence", aber er hat doch damit begonnen, die Denkmäler der bis dahin ganz verachteten Zeit zu sammeln. Ihm folgt Rumohr, Ital. Forsch. I, 1827, S. 157ff. mit dem Versuch einer fortlaufenden Geschichte der italienischen Kunst von der frühchristlichen Zeit bis ins 14. Jahrhundert „an sparsam und mit Umsicht gewählten Beispielen", wobei er ausdrücklich gegen die oben wiedergegebenen Ansichten Ghibertis und Vasaris protestiert. Der bedeutsamen Tendenz dieser Darstellung entspricht allerdings der tatsächliche Gehalt noch in keiner Weise. In Kuglers Hand. d. Kunstgesch. 1848 ist das italienische Kapitel eines der schwächsten. Niccolò Pisano und Cimabue bleiben auch ihm die Anfänger der wahren Kunst. Den nächsten Schritt tat Burckhardt in seinem „Cicerone" 1854, in dem er schon eine große Reihe mittelalterlicher Kunstwerke verzeichnet. Dieser Cicerone hat sich dann in immer erneuten Auflagen unter der Mitarbeit der besten Spezialkenner zu einem umfassenden Inventar der italienischen Kunst ausgewachsen, wobei allerdings die ursprüngliche Präponderanz der Renaissance noch nicht völlig überwunden ist. Eine gleichmäßige Behandlung findet sich zuerst bei Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, Bd. 4^{2}, 1871, der auch — wie er in so vielen Fragen der mittelalterlichen Kunst die Bahn gebrochen — für die Qualität die italienischen Malerei und Plastik die begründete und noch heute im wesentlichen richtige Einschätzung fand. Der letzte große Versuch, die italienische Kunst in zusammenfassender Darstellung zu behandeln, wurde unternommen von Adolfo Venturi, Storia dell'Arte Italiana, 1902ff. Es ist schwer, über ein Werk zu urteilen, dem man so vieles verdankt und das doch so offenbare Mängel zeigt. Als Arbeitsleistung aller Ehren wert, eine Fülle von neuem Material in ihren zahlreichen Abbildungen vor uns ausschüttend, ist diese „Storia" doch nichts weniger als eine Geschichte der italienischen Kunst, vielmehr eine oft sonderbar verworrene, in unzugehörige Gebiete weit ausschweifende Anhäufung von kunstgeschichtlichem Rohstoff ohne allen Versuch zu durchgreifender Ordnung unter höheren Gesichtspunkten. Und doch wäre die folgende Darstellung ohne Venturis Werk nicht möglich gewesen; nächst ihm waren ihr die betreffenden, von André Pératé und Emile Bertaux bearbeiteten Abschnitte in André Michels Histoire de l'Art, Paris 1905ff., die sicherste, dankbar anerkannte Grundlage.

Abb. 19. Mosaik in San Marco in Rom. (Phot. Moscioni.)

1. Die Malerei des frühen Mittelalters

(von ca. 800 bis ca. 1100 n. Chr.).

Was soeben über die Unzulänglichkeit der künstlerischen Kräfte im italienischen Mittelalter gesagt wurde, findet in dem Stande der Malerei vom Ausgange der frühchristlichen Epoche bis zum 12. Jahrhundert seine vollkommenste Bestätigung. Die Tätigkeit ist groß, aber die Resultate sind gering. Die Malerei ist ein Handwerk, das im Dienste der Kirche wohl eine wichtige und ernste Kulturaufgabe erfüllt, aber sie erhebt sich nur in seltenen glücklichen Augenblicken zur Höhe einer freien, nach eigenen Lebensgesetzen schaffenden Kunst. Die Aufgaben verändern sich nur wenig. Wie man in weiten Gebieten Italiens an der einfachsten Form des christlichen Kirchenbaus, an der flachgedeckten Basilika, festhielt, so erweiterte sich auch das Programm des malerischen Schmuckes kaum. Ein repräsentatives Bild, meist Christus zwischen Heiligen, in der Apsis, biblische Geschichten in Reihen an den Wänden von Lang- und Querhaus: darüber kommt man nicht wesentlich hinaus. Wie maßgebend solche stoffliche Gebundenheit war, ergibt sich am klarsten daraus, daß die bedeutendsten Leistungen dieser Epoche, die Wandbilder in der Unterkirche von S. Clemente in Rom,

auch gegenständlich von aller Tradition frei, als frische Erzählungen von Heiligenlegenden erscheinen. Freilich muß sogleich gesagt werden, daß ein abschließendes Urteil über die Leistungen der Epoche auf diesem Gebiet durch die Lückenhaftigkeit des Materials sehr erschwert wird. Nur ein verschwindend kleiner Bruchteil des ehemals Geschaffenen liegt unseren Vorstellungen zugrunde, und was erhalten blieb, ist in einem so verderbten Zustande auf uns gekommen, daß oft mehr zu raten, als zu sehen bleibt. Grade hier werden wir zunächst über eine Verzeichnung der erhaltenen Denkmäler, eine Beschreibung der künstlerischen Eigenart der einzelnen Werke nicht hinausgelangen; eine fortlaufende Entwicklungsgeschichte der italienischen Malerei des frühen Mittelalters schreiben zu wollen, wäre ein tollkühnes Unternehmen — so sehr man sich auch immer wieder versucht fühlen mag, verbindende Fäden zwischen den isolierten Denkmälern zu spannen und eine innere Entwicklungslogik zu erraten. Besonders empfindlich ist der fast vollständige Mangel an Miniaturen, die im Norden für uns an die Stelle der — dort in noch weiterem Umfange zerstörten — Wandmalereien treten. Nicht eine einzige italienische Miniaturhandschrift des 9. und 10. Jahrhunderts kann unsere Vorstellungen von der stilistischen Entwicklung über das hinaus fördern, was die Reste der Wandmalerei ergeben; erst seit ca. 1000 treten sie als immerhin noch sehr geringfügige Ergänzungen des Bildes ein. Vor allen Dingen muß man es bedauern, daß Oberitalien so wenig, so gänzlich lückenhaftes Material hier bietet. Denn das war schon in diesen Jahrhunderten das Land des Fortschritts, hier sind künstlerische Gedanken geboren, die nicht nur für Italien, sondern auch für den Norden von größter Bedeutung geworden sind. Aber was Architektur und Plastik bezeugen, vermögen die geringen Reste der Malerei kaum mehr zu bestätigen. Weit besser liegen die Verhältnisse in und um Rom und in Campanien. Hier verteilen sich wenigstens die erhaltenen Denkmäler annähernd gleichmäßig über die drei Jahrhunderte, so daß man einiges über die Wandlungen aussagen kann, die die Malerei hier durchgemacht, und über die Kräfte, die hier wirksam waren. Doch erscheint es gerade hier geboten, vor allzu zuversichtlicher Ausdeutung des Materials zu warnen. Wir haben es keineswegs mit gleichwertigen Werken zu tun in dem, was der Zufall uns aufbewahrt hat, sondern mit Arbeiten von sehr verschiedener Qualität und darum auch sehr ungleicher Zeugnisfähigkeit für Können und Wollen in der Kunst. Wenn die zusammenhängende Darstellung auch immer wieder verführen wird, die chronologische Folge in eine causale umzudeuten, so nehme man darum gerade hier alles als „con sordini“ vorgetragen!

A. Rom.

Für die Malerei in der Stadt Rom bedeutet die Zeit vom 7. bis 9. Jahrhundert eine Epoche gesteigerter Tätigkeit. Die Päpste wetteifern in frommen Stiftungen von Mosaiken und Wandmalereien in den Heiligtümern der Stadt, kirchliche und weltliche Machthaber folgen ihrem Beispiel. Von dem heute in Rom Erhaltenen gehört weitaus das meiste diesen Jahrhunderten an. Seit der im Jahre 1900 erfolgten Aufdeckung der Kirche S. Maria Antiqua am Palatin, der ältesten, von den Päpsten bis zu ihrer Zerstörung um die Mitte des 9. Jahrhunderts besonders begünstigten Marienkirche, mit der Fülle ihrer Fresken ist uns die römische Malerei der Zeit erst recht nahe gerückt. Und wenn wir zu diesem reichlichen Material erhaltener Werke noch die Schriftquellen hinzunehmen, den Liber Pontificalis vor allem, jene Reihe von Lebensbeschreibungen der Päpste, die geradezu ein Inventar ihrer künstlerischen Weihegaben darstellt, so entrollt sich uns das Bild eines umfassenden Kunstbetriebes, wie ihn

die Hochrenaissance — quantitativ — nicht überboten hat. Als Träger der malerischen Produktion werden wir im wesentlichen griechische Künstler anzusehen haben. Diese arbeiten hier in Rom durchaus im Sinne ihrer heimischen Schulung an der Weiterbildung der Motive und Kunstmittel der byzantinischen Malerei. Wenn daneben ein, jedenfalls mehr aus bewußtem Traditionalismus als aus Unfähigkeit neuen Erfindens zu erklärendes Zurückgreifen auf ältere römische Vorbilder stattfindet und der römischen Malerei eine besondere, von der byzantinischen unterschiedene Note gibt, so wird man sich doch wohl hüten müssen, hier zwei gegensätzliche Richtungen, eine fremde und eine einheimische, anzunehmen. Es ist vielmehr sehr wahrscheinlich, daß es auch die Griechen waren, die jene älteren, geheiligten Motive der römischen Malerei, auf Wunsch ihrer römischen Auftraggeber, wieder aufgegriffen haben. Denn eine scharfe Scheidung läßt sich nicht vornehmen, so, daß fortschrittlicher griechischer Stil und Bildmotive auf die eine, römische Bildmotive und archaisierender Stil auf die andere Seite träten; auch der in S. Maria Antiqua vor allem so mannigfache Wechsel griechischer und römischer Inschriften hilft hier nicht weiter. Und daß Traditionalismus, d. h. die Neigung, ältere, der frühchristlichen Zeit angehörige, Vorbilder nach Inhalt und Form zu kopieren, eine besondere Eigentümlichkeit der Griechen gewesen ist, das bezeugt doch die Geschichte der byzantinischen Kunst auf jeder Seite, gerade auch für die Zeit vom 6. bis 9. Jahrhundert. Auch war Rom nun einmal, worauf neuerdings oft genug hingewiesen worden ist, seit dem 7. Jahrhundert eine zum guten Teile griechische Stadt. Griechen und „Syrer", d. h. Vorderasiaten, hatten die öffentlichen Ämter inne, saßen weit häufiger als Italiener auf dem Stuhle Petri. Griechische Mönche gründeten, von den Arabern verdrängt, in Rom neue Niederlassungen und beeinflußten das kirchliche Leben in Kultus und Heiligenverehrung. Die Handelswelt war von orientalischen Elementen vollends durchsetzt. So wird denn die römische Kunst, die immer schon von Osten befruchtet worden war, wirklich byzantinische Kunst, und wir können heute die Entwicklung der kirchlichen byzantinischen Malerei in dieser Zeit des Übergangs von der justinianischen zur makedonischen Epoche, in der Zeit des Bilderstreits, nirgends besser studieren als in Rom. So ist denn auch in dem die altchristliche und byzantinische Kunst behandelnden Teil dieses Handbuches über die römischen Denkmäler im einzelnen gehandelt worden. Hier kann nur eine allgemeine Charakteristik gegeben werden, soweit sie zum Verständnis der weiteren Entwicklung notwendig ist.

Die für die Folgezeit wichtigsten gegenständlichen Motive, die seit dem 7. Jahrhundert in der römischen Monumentalmalerei auftreten, sind die Madonna, die Engelscharen und die große Zahl von griechischen Heiligen. Die Madonna und die Titelheiligen der Kirche verdrängen für einige Zeit das Bild Christi aus seiner beherrschenden Stellung im Apsisschmuck, und die in dichten Reihen an den Nischenwänden gemalten Heiligen geben dem ganzen kirchlichen Bildschmuck den Charakter feierlich monotoner Repräsentation. Denn diese Heiligen sind ebenso wie die Madonna im Sinne der von orientalischem Geist durchdrungenen byzantinischen Kunst der strengsten Stilisierung unterworfen: in reiner Vorderansicht, mit geradeaus gerichteten Köpfen, weit offenen Augen, gleichmäßig stillen Gebärden, stehen sie auf goldenem oder farbigem Grunde da. Es geht so weit, daß selbst die Madonna, wenn sie nicht schon in höchster Feierlichkeit als Orantin dargestellt ist (Oratorium S. Venanzio am Lateran, Oratorium Johanns VII. an S. Peter), das Kind in voller Vorderansicht genau vor der Mitte ihres Leibes hält (SS. Nereo ed Achilleo, S. Maria della Navicella, zerstörter Tribunenbogen in S. Cecilia). Es sind durchweg erhabene Abstraktionen der lebendigen Erscheinung, die da, allen irdischen Beziehungen entrückt, vor uns stehen. Dabei sind jedoch alle diese Gestalten

von ausgeprägter Individualität. Mit den einfachsten Mitteln ist ihren Zügen ein persönlicher Inhalt gegeben, der über die äußerlichen Charakteristika des Alters, der Barttracht usw. hinausgeht und im ganzen Zuschnitt des Gesichtes, in leisen Verschiebungen der Pupille, der Brauen, Nasen- und Mundlinien jeden einzelnen aus dieser Reihe als eine Sonderexistenz erkennen läßt. Wenn man seine Auffassung hierauf einstellt, so gewinnen diese anfangs so abschreckenden Gestalten einen faszinierenden Reiz (Abb. 18). Man sieht das mannigfach Gebildete, aber man vermag die innere bildende Kraft nicht zu fassen; man sieht die Spuren des Lebens und findet doch nirgends eine lebendige Regung. Eine unerhörte Kraft geistiger Abstraktion hat hier gewaltet, widersinnig vielleicht, doch im höchsten Grade wirkungsvoll. Und so ist auch der malerische Vortrag von merkwürdigem Zauber, steht, wie die Auffassung zwischen Wirklichkeit und Unwirklichkeit schwankt, in der Mitte von linearer und koloristischer Stilisierung. In breiten Konturen sind die hauptsächlichen Formen umrissen, Gesichter, Hände und Füße und die großen Faltenbahnen der Mäntel. Aber diese Konturen sind nicht schwarze Linien, sondern farbige Streifen, und in den von ihnen eingeschlossenen Flächen spielen die mannigfaltigsten Farben ineinander in wohlabgewogener Harmonisierung ihrer im Lichte abgestuften Töne. Also die Voraussetzung des Lichtes, doch ohne dessen hauptsächlichste Wirkung in der Modellierung der Gestalten durch den Gegensatz des Schattens. Sein und Nichtsein auch hier.

Doch geht nun im 8. Jahrhundert neben dieser stilisierenden Richtung eine rein malerische einher. Neben jenen, dem Leben entrückten Heiligenreihen stehen erzählende Bilder von höchster Ursprünglichkeit der Empfindung, und diese arbeiten mit den von der klassischen antiken Kunst ererbten malerischen Mitteln einer freien Licht- und Schattenbehandlung, bei fast völliger Unterdrückung der Linie und Leugnung der flächenhaften Gebundenheit. Es geht, wie schon gesagt, wirklich nicht an, diese beiden Richtungen in ein chronologisches Verhältnis zueinander zu setzen, sie haben — ob im Bewußtsein ihrer Gegensätzlichkeit, in Rivalität oder in harmloser Freiheit, wer wollte das entscheiden? — nebeneinander gearbeitet und das einzige, was ein nach Umprägung lebendig wechselvoller Verhältnisse in feste Formeln drängender Sinn feststellen kann, ist, daß diese malerische Richtung zu Anfang des 9. Jahrhunderts in der großen Mosaikkunst den Sieg davongetragen hat. Sie verbindet sich hier mit jener Wiederaufnahme der alten römischen Tradition des Apsidenschmucks. Es ist das gewaltige Mosaik von SS. Cosma e Damiano aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts, das nun für eine Reihe großer Apsisbilder die Vorlage abgibt, und damit tritt die Gestalt Christi wieder in das Zentrum des kirchlichen Bildschmucks ein — um in Rom niemals wieder völlig daraus zu verschwinden. Die beiden von Papst Paschalis I. (817—24) gestifteten Apsismosaiken von S. Prassede und S. Cecilia und das unter Gregor IV. (827—44) entstandene Mosaik in S. Marco sind mehr oder weniger freie Wiederholungen jenes großen Vorbildes. Dabei entnehmen ihm die Paschalismosaiken nicht nur die Figurenkomposition, sondern vor allen Dingen auch das malerische Bildprinzip: sie stellen die Gestalten wieder auf einen satten blauen Hintergrund, der die Vorstellung des weiten Himmelsraumes erweckt und so den Körpern den Anschein wirklicher plastischer Existenz verleiht. Freilich auch hier nur den Anschein. Denn während in SS. Cosma e Damiano zwei räumliche Gründe geschaffen waren, auf die sich die Gestalten verteilten, ein schmaler Streif festen Erdbodens vorne für die Apostelfürsten, die Heiligen und den Papst, und die Wolkenregion, in der Christus höher und zugleich ferner als diese erschien, sind nun Christus und die Heiligen in eine Reihe geordnet und aller Tiefenrelationen entkleidet. So ergibt sich abermals ein ganz eigenartiger Zustand der malerischen

Abb. 20. Petrusfigur am Triumphbogen von S. Marco, Rom (Phot. Moscioni).

Anschauung, indem die koloristische Anlage eine freie räumliche Vorstellung voraussetzt, die in der Komposition wieder geleugnet wird. Es ist ein Kompromiß zwischen zwei künstlerischen Anschauungsweisen, die schlechterdings nicht miteinander in Einklang zu bringen sind.

Darum war es nur konsequent, daß der Schöpfer des Mosaiks von S. Marco (Abb. 19) zu einer strengeren Stilisierung im Koloristischen überging, den Goldgrund wieder einführte und die sieben Gestalten als streng gegeneinander isolierte Erscheinungen auf diese neutrale Folie stellte. Doch will sich auch hier kein klarer Stil ergeben, weil die malerische Behandlung der Gestalten selber beibehalten wird. Die absolute Frontalität der Figuren, die Unterdrückung aller Tiefenrelation (besonders klar in der Flächenprojektion der Gebärden des Evangelisten Markus und des Papstes), die einfachen Silhouetten, die durch die grade untere Begrenzung der Gewänder besonders betont wird, die Isolierung nicht nur gegen den Hintergrund, sondern auch durch die eigenartigen Sockel gegen den Erdboden wollen mit der wunderbar weichen Auflösung der Oberflächen in Licht und Farbe nicht stimmen. Helle weiße Glanzlichter auf den Nasenrücken und Brauenbogen und in den Augen lassen die Köpfe wie aus weichem Dämmer vor uns aufleuchten, die breiten farbigen Schattenstreifen in den weißen Gewändern, die roten Schattenadern im goldenen Mantel des Papstes haben einen Sinn doch nur, wenn man sich die Gestalten von Licht und Luft umflossen denken darf. Soweit haben diejenigen recht, die angesichts solcher Werke den „Verfall“ der römischen Kunst im 9. Jahrhundert beklagen. Denn die Vermischung von grundsätzlich einander ausschließenden Vorstellungen in einem Kunstwerk ist nun einmal unvereinbar mit geistesklarer, zielbewußter künstlerischer Arbeit und Signatur einer am Ende einer großen, an vielfältigen Ergebnissen reichen Entwicklung stehenden Kunst. Und doch: wer könnte vor dem Werke selbst sich verschließen vor dem eigenartig fesselnden Zauber, den dieses traumhafte Verschweben der Vorstellungen, Verschwimmen der Farben und des goldenen Lichtes ausströmt. Wir wollen uns doch über die künstlerischen Werturteile recht verständigen. Es ist gewiß ein Haupterfordernis historischer Darstellung, die produktiven Kräfte einer Epoche, einer Nation klarzulegen und zu begreifen, warum hier die künstlerische Tätigkeit erlischt, dort Keime zukünftiger Blüten sich entfalten. Aber der reine Schönheitswert des einzelnen Kunstwerks sollte durch solches Urteil nicht betroffen werden. Wie wir im dürftigsten und reizlosesten Kunstgebilde oft Zeichen des Fortschritts erblicken, so dürfen wir uns dem Genuß der Schönheit hingeben auch da, wo wir empfinden, daß eine Entwicklung an ihrem Ende angelangt ist.

Der reine Schönheitswert dieses viel geschmähten Mosaiks von S. Marco kann vielleicht in ein besonders helles Licht gesetzt werden durch den Hinweis auf seinen Zusammenhang mit den ältesten Wandmalereien, die uns in der Unterkirche von S. Clemente erhalten sind.

Die Kirche S. Clemente hat durch glückliche Umstände eine große Zahl frühmittelalterlicher Malereien zum Teil fast unversehrt bis auf unsere Tage bewahrt. Die ursprüngliche Basilika wurde im Jahre 1084 bei der Einäscherung des lateranischen Stadtviertels durch Robert Guiscard stark beschädigt. Da der Bauschutt sich hoch um sie her aufgetürmt hatte, wurde sie, um die Mauern vor dem Einsturz zu bewahren, vollständig mit Erde ausgefüllt und der Neubau unter Paschalis II. 1108 über dem Niveau der alten Basilika errichtet. Erst 1861 ist die „Unter-Kirche" durch den damaligen Prior Mullooly wieder aufgedeckt worden, wobei denn ein großer Teil der alten Malereien zutage trat. Vgl. Mullooly, St. Clement and his Basilica in Rome, R. 1873; Roller in Revue archéol. 1872, 3.

Abb. 21. Kreuzigung, Rom, San Clemente (Phot. Anderson).

Man muß, um diesen Zusammenhang zu erkennen, die beiden Apostelfürsten auf dem Tribunenbogen von S. Marco ins Auge fassen, die sich in ihrer kraftvollen Bewegung und in der breiten, großzügigen Modellierung des Nackten und der Gewänder sehr vorteilhaft von den in gewollter Feierlichkeit gebannten Gestalten der Apsiswölbung unterscheiden (Abb. 20). Von diesen beiden kräftig ausschreitenden Männern mit den großen Gebärden ihrer empor gestreckten Arme ist nur ein Schritt zu den Bildern aus dem Leben Christi, in der vorderen linken Ecke des ursprünglichen Langhauses von S. Clemente, die wenige Jahre später unter dem Pontifikat Leos IV. (847 bis 855) entstanden sind: Hochzeit zu Kana, Höllenfahrt, Frauen am Grabe, Kreuzigung und Himmelfahrt. Es sind zwar stark verblaßte Reste nur erhalten, aber doch spürt man noch heute die künstlerische Kraft fast unvermindert, ja vielleicht unmittelbarer noch als einst. Eine rein malerische Anschauung spricht aus diesen Fresken. Die Figuren stehen auf hellem Grunde, der nur durch einen einfachen roten Streifen umrahmt ist, wie in einer Miniaturhandschrift. Die Erzählung ist von eindringendster Kraft, die künstlerische Niederschrift von einer großartigen Freiheit. In wenigen breiten Linienzügen sind die Gestalten, die architektonischen und landschaftlichen Kulissen ins Bild gesetzt. Geschlossen stehen die Farben in einfachen Tönen nebeneinander, viel gelb und weiß neben rot und blau. Aber die wie es scheint aus dem Gröbsten nur herausgearbeiteten Menschenbilder sind durchaus organisch empfunden und von stärkstem seelischen Leben erfüllt. Wie einfach und wie gehaltvoll die drei Figuren auf der Kreuzigung (Abb. 21). Christus, nun nicht mehr wie noch 100 Jahre zuvor in S. Maria Antiqua im langen hemdartigen Gewand, sondern nur noch mit dem Lendentuch be-

Abb. 22. Himmelfahrt Christi, Rom, San Clemente (Phot. Anderson).

kleidet und im alten hellenistischen bartlosen Göttertypus mit dem anliegenden, gescheitelten Haar ist wirklich ein Bild des leidenvollen Todes durch die Neigung des Hauptes, die straffe Spannung der Arme und Hände und das grade Herniederhängen der Füße. Die klagend erhobenen Hände der Maria, die aufwärtsgestreckte Rechte des Johannes sind der einfachste doch wirkungsvollste Ausdruck des Schmerzes. So ist auch die Höllenfahrt auf ein paar entscheidende ausdruckstarke Motive reduziert: den heraneilenden und sich neigenden Christus, Adam tief in der Höhle sitzend und wie eben erwachend, Eva mit weit vorgestreckten Armen und geöffneten Händen den Erlöser begrüßend. Der große zeremoniale Apparat der byzantinischen Kunst ist preisgegeben zugunsten einer eindringlichen, zum Gefühle sprechenden Erzählung des Vorgangs. Am stärksten kommt diese Gesinnung im Bilde der Himmelfahrt (Abb. 22) zum Ausdruck. Niemand wird ohne Staunen und wirkliche innere Bewegung das leidenschaftliche Stammeln dieser Malerei vernehmen. Die Gebärden der Jünger, die, sechs zur Rechten und sechs zur Linken, das (heute zerstörte) leere Grab umstehen, sind von elementarer Kraft und einer Mannigfaltigkeit, in der alle Stufen der Empfindung von grauenvollem Entsetzen bis zu jubelndem Triumph wiedergegeben zu sein scheinen, und zwar wieder in jener erstaunlichen Fähigkeit, mit den einfachsten Mitteln zu wirken. Erst allmählich wird man gewahr, daß die beiden Gruppen der scheinbar ganz frei nur auf den Ausdruck hin gemalten Apostel sich fast völlig entsprechen

und der strengen Symmetrie unterworfen sind, die für diese Szene geboten ist und die nun auch nach der Höhe zu herrscht, wo zunächst Maria, hinter dem Grabe gedacht, doch stark in die Höhe gehoben mit weit ausgebreiteten Armen und erhobenem Haupte in der Mitte des Bildes steht und über ihr die Glorie des in den Himmel Emporgetragenen erscheint; von dieser sind wenigstens noch die beiden unteren Engel in ihrer lebhaften Flugbewegung und den erhobenen Armen, in denen noch ein Hauch antiker Schönheit lebt, wohl erhalten. Unten rahmen der päpstliche Stifter und der heilige Vitus die bewegte Szene in feierlicher Ruhe ein und belehren uns abermals, daß wir es hier nicht mit einem der strengen Mosaikkunst grundsätzlich abgewandten Geiste zu tun haben. Damit ist die Fähigkeit dieser Künstler, den Tenor ihrer Schöpfungen aus der Aufgabe heraus zu entwickeln, klar erwiesen und wir dürfen wohl aus diesen Resten von S. Clemente einen Rückschluß ziehen auf den Charakter der Bilder aus dem Alten und Neuen Testament, mit denen Papst Formosus (891—96) die Oberwände der Peterskirche neu bemalen ließ und auf die Mosaiken der Lateransbasilika, die Sergius III. im Jahre 907 in Auftrag gab.

Abb. 23. Prophetenkopf, Rom, S. Maria in Cosmedin (Phot. Moscioni).

Verwandt mit diesen Bildern in S. Clemente scheinen die in noch weit schlechterem Erhaltungszustand befindlichen Fresken des ehemaligen Querschiffs von S. Prassede zu sein, die heute in dem später eingebauten Glockenturm zu sehen sind. Es sind zum größten Teil Märtyrerszenen. Sie werden wohl der Regierungszeit Paschalis I. entstammen. Vgl. Wilpert, Röm. Quartalschrift 1908.

Diesem malerischen Stil des 9. Jahrhunderts war eine weitere Entwicklung nicht beschieden. Schon das nächste Denkmal, der Freskoschmuck am Tribunenbogen und in der Fensterzone des Langhauses von S. Maria in Cosmedin greift auf die streng zeichnerische Darstellungsweise zurück, wie sie in den Mosaiken des 7. und 8. Jahrhunderts und in einem Teil der Wandgemälde von S. Maria Antiqua herrscht. Er stammt aus der Zeit Nikolaus I. (858—67). Nur spärliche Reste sind unter der Tünche hervorgeholt worden. Am Scheitel des Bogens sieht man noch ein wenig von dem Christuskopf in regenbogenfarbenem Kreise. Zu den Seiten stehen zwei große Engelschöre, die ihm das ἅγιος ἅγιος singen, mit je einem Seraph vorn am Rande. Es ist ein großer Eindruck, diese unabsehbare Menge der Engelnimben auf dem blauen Grunde. Die vorn in ganzer Figur sichtbaren Engel erscheinen in gleichförmig ruhiger Stellung mit leicht vorgeneigten Köpfen. Die Gesichter mit den großen, weit offenen Augen entsprechen denen auf der Heiligenreihe in S. Maria Antiqua, und die Prophetenköpfe (Abb. 23),

die einst in großen Kreisen zwischen den Fenstern gemalt waren (heute nur noch zwei an der rechten Wand erhalten), sind erst recht mit Malereien des 8. Jahrhunderts in der Kirche am Forum verwandt, vor allen Dingen mit dem machtvollen Kopfe des heiligen Abakyros in der großen Nische an der linken Wand des Atrium. Es sind ganz formelhafte, aber doch eindrucksvolle Linien, die die Gesichtszüge dieser ernsten Greise umschreiben. (Der große Zyklus biblischer Bilder, der unter der Fensterregion die Wände bedeckte, gehört einer früheren Zeit an und war wohl schon halb zerstört, als Nikolaus die Neuausmalung anordnete; es läßt sich kaum etwas über jene völlig verblaßten Kompositionen mehr aussagen.)

Im Stile dieser Fresken von S. Maria in Cosmedin sind noch eine ganze Reihe römischer Wandmalereien erhalten, die man in das 9. und 10. Jahrhundert wird datieren dürfen, so die mancherlei Reste in der Unterkirche von S. Crisogono, die heiligen Giovanni und Paolo in der Unterkirche von S. Maria in Via Lata, das Fragment eines großen Abendmahlsbildes, das jetzt im Kreuzgang von S. Paolo Fuori aufbewahrt wird. Es soll hiermit nur auf die weite Verbreitung dieses Stiles und auf die sehr reiche malerische Tätigkeit in Rom hingewiesen werden, zu genauerer Behandlung fehlen noch alle Unterlagen. — Von diesen Werken unterscheidet sich wesentlich das ebenfalls dem 9.—10. Jahrhundert angehörige Fresko der Heilung der Gichtbrüchigen aus dem ehemaligen Oratorium der hl. Silvia unter der Kirche S. Saba. Die griechischen Inschriften und die Tatsache, daß griechische Mönche in dieser Zeit das Kloster auf dem Aventin inne hatten, lassen keinen Zweifel an seinem byzantinischen Ursprung und so sind wir hier in die Lage gesetzt, byzantinische Originalarbeiten und römische Derivate zu scheiden. Die sichere, knappe Plastik der Gestalten, ihre lockere räumliche Ordnung, die kleineren Köpfe, ruhigen Gebärden stellen diese byzantinische Klassizität in bestimmten Gegensatz zu der poetisch freieren (S. Clemente), formal befangeneren Weise der römischen Kunst. Vgl. hierzu Wüscher-Becchi, Röm. Quartalschrift 1903.

Für den weiteren Fortgang der Entwicklung im 10. Jahrhundert haben wir nur wenig Anhaltspunkte. Ein annähernd festes Datum hat sich wenigstens jüngst für ein wertvolles Denkmal ergeben, für die Fresken in der ehemaligen Kirche S. Maria in Pallaria, heute S. Sebastianello geheißen, auf dem Palatin. Ein „Petrus illustris medicus“ hat die Kirche restaurieren lassen, und es ist gelungen, das Todesjahr dieses Mannes, 998, festzustellen; so werden also die Fresken wohl der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts entstammen — falls wir eine einheitliche Entstehungszeit für sie annehmen dürfen. Erhalten ist heute nur noch, und auch in traurigem Zustande, der Schmuck der Apsis. Er ist vor allen Dingen gegenständlich von Interesse. Noch einmal ist das große Vorbild von SS. Cosma e Damiano nachgeahmt worden: auf dem blauen Grunde der Apsiswölbung steht Christus, eine Rolle in der Linken, mit der erhobenen Rechten auf den Phönix, das Symbol der Auferstehung, weisend, der im Wipfel einer Palme sitzt. Zu den Seiten stehen die Heiligen Zoticus und Sebastian, Laurentius und Stephanus, im Streifen darunter die Lämmer. Mit dieser altrömischen Darstellung verbindet sich nun das rein byzantinische Motiv der Madonna als Orantin zwischen zwei Engeln im strengen Zeremonialkostüm und je zwei weiblichen Heiligen, die Kreuze und Kronen in den Händen tragen; auch diese Frauen tragen die reiche byzantinische Hoftracht mit perlenbestickten Gewändern und Mützen.

Diese unmittelbare Nachbarschaft zweier so verschiedener Motive wirkt befremdend und es ist die nicht unwahrscheinliche Hypothese aufgestellt worden, daß der untere Teil einer späteren Zeit entstamme. Die Kirche ist um das Jahr 1065 von Papst Alexander II. dem Desiderius, Abt von Monte Cassino, geschenkt worden. Die zu allerunterst in der Apsis gemalten Halbfiguren des hl. Benedikt, zwischen Petrus und Sebastian, können erst um diese Zeit entstanden sein, und obwohl sie nicht in einem Zuge mit der Madonna gemalt sind, stehen sie dieser Zone im Stil doch so nahe, daß man auch diese ins 11. Jahrhundert wird datieren müssen. Der Erhaltungszustand dieser Malereien ist ein sehr schlechter, doch war die Qualität wohl nie sehr hoch. Ehemals waren auch die Wände des Kirchleins mit Fresken bedeckt, sie sind einer Restaurierung unter Urban VIII. zum Opfer gefallen und nur völlig stillose Kopien in der Vatikanischen Bibliothek vermitteln noch eine Vorstellung von ihnen. Da ist es bemerkenswert, daß sich die Darstellungen

aus dem Leben Christi von der byzantinischen Ikonographie vollständig freihalten. Man hat mit Recht auf eine Verwandtschaft mit dem Freskenzyklus in S. Urbano alla Caffarella bei Rom hingewiesen, der sich, wie wir alsbald sehen werden, ebenfalls von den byzantinischen Regeln im wesentlichen frei hält zugunsten einer frischen Erzählungsweise. Vgl. P. Fedele, Arch. della R. Soc. Rom. di storia patria 1903 und E. Bertaux, L'art dans L'Italie méridionale, p. 187.

Abb. 24. Fresko in der Unterkirche von SS. Giovanni e Paolo, Rom (Phot. Moscioni).

Das sehr tiefe Niveau, auf das die römische Malerei im 10. Jahrhundert herabgesunken war, wird in einigen den Fresken von S. Sebastianello etwa gleichzeitigen Werken offenbar. Zunächst einige Reste in der Unterkirche von SS. Giovanni e Paolo am Cälius. Ein Passionszyklus in kleinen Bildern ist fast ganz verblichen. Doch erkennt man noch deutlich ein Kreuzigungsbild mit Johannes, zwei Frauen, Longinus und Stephaton, auf dem Christus wieder nach der älteren orientalischen Weise einen langen blauen Rock trägt, darunter die drei Soldaten, die um Christi Gewand das Los werfen, einen Christuskopf aus der Höllenfahrt und endlich die seltene Darstellung des im Grabe schlafenden Herrn. Ist hier von dem Stil nicht mehr viel auszusagen, so ist dieser noch klar erkennbar in den erhaltenen Teilen des großen Zeremonialbildes, auf dem Christus mit feierlich erhobenen Armen zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel und den beiden Heiligen, die hier einstmals das Martyrium erlitten, steht (Abb. 24). Die prunkvolle Tracht der Engel, das reich gemusterte Gewand des einen Heiligen rückt dieses Fresko dem unteren Teil der Apsis von S. Sebastianello an die Seite und bezeugt wie dieses einen erneuten starken Einstrom byzantinischer Kunst. In der Stilisierung des Gewandes Christi kommt der Byzantinismus vollends zum Ausdruck. Schattentiefen und Lichtgrate bilden ein dichtes System abstrakter Linien. Die weiß gehöhten Säume laufen in großen, meist eckig gebrochenen Zügen über Brust und Beine hin. In sehr vereinfachter Technik und beschränkter Farbenskala — auf blauem Grunde durchweg stumpfrote Gewänder mit schnell aufgesetzten weißen Strichen und Punkten — ist hier freilich nur ein schwaches Abbild der Kunst gegeben, die um diese Zeit in den Mosaiken, Wandmalereien und Miniaturen des Ostens die erhabenen Abstraktionen der klassischen Statuarik schuf. Das organische Leben ist hier völlig entwichen.

Nicht anders verhält es sich mit den Malereien in der Unterkirche von S. Clemente, die man wohl noch dem 10. oder dem früheren 11. Jahrhundert wird zuschreiben dürfen. Dahin gehört zunächst in der Vorhalle der thronende Christus zwischen den zwei Erzengeln, die ihm gemeinsam mit den heiligen Andreas und Clemens den Cyrillus und den Methodius zuführen. Bei aller individuellen Verschiedenheit erweist sich dieses Fresko in Zeichnung, Komposition und Kolorit als Vorläufer des eben betrachteten

Abb. 25. Fresko in der Apsis von S. Elia bei Nepi (Phot. Brogi).

Bildes in SS. Giovanni e Paolo. Dazu gesellt sich die Höllenfahrt in der Nähe der Apsis, eine erstarrte Wiedergabe dieser in der byzantinischen Kunst so häufig und stets in starker dramatischer Kraft dargestellten Szene mit allen ihren notwendigen Requisiten, dem niedergeworfenen Satan und dem Vorläufer Johannes. Große, doch leere Linien decken die Gestalten, das dem ursprünglichen Sinn nach modellierende Licht ist zu ausdruckslosen, weißen Streifen geworden, die planlos die Gewänder überziehen. Welcher Abstand von dem Bilde des 9. Jahrhunderts in demselben Kirchenraum! Qualitativ wesentlich besser ist die Madonna an der rechten Seitenschiffswand, die nun wieder durch die strenge Frontalität und das reiche byzantinische Kostüm an die heiligen Frauen auf dem Palatin gemahnt. Daß man dabei in Zweifel sein kann, ob diese Madonna nicht etwa noch in das 8., statt in das 10.—11. Jahrhundert gehört, beweist, wie gering die tatsächlichen Fortschritte in der römischen Malerei dieser Zeit waren.

Einen entschiedenen Schritt nach vorwärts bedeuten gegenüber diesen um S. Sebastianello sich gruppierenden Malereien in Rom die Fresken in der Kirche unterhalb Castel Sant' Elia bei Nepi (in den Bergen nördlich von Rom, unweit Cività Castellana). Thematisch hängen sie mit dem Schmuck der Palatinkirche eng zusammen, stilistisch gehen sie über ihn hinaus. Es sind auch hier nur Fragmente des ursprünglich Vorhandenen erhalten, diese Fragmente befinden sich aber in so gutem Zustand, daß man über den malerischen Charakter hier mehr aussagen kann, als bei allen bisher betrachteten Werken der römischen Schule. Zur „römischen Schule" gehören auch diese Malereien in dem abgelegenen Felstale. Denn ihre Schöpfer nennen sich in weithin sichtbarer Inschrift unter den Füßen Christi: Johannes Stefanus fratres pictores Romani et Nicolaus nepos Johannis. Eine ganze Künstlerfamilie also war hier tätig, zwei Brüder und der Neffe des älteren von ihnen. Die Apsis enthält fast die gleichen Darstellungen wie in S. Sebastianello, und hier sicher in einheitlicher Konzeption. In der Wölbung Christus, in genau derselben Haltung wie in Rom, zwischen Petrus und Paulus, Moses und Elias, darunter die Lämmer. In der breiten unteren Zone (Abb. 25) nimmt eine thronende Gestalt, fast ganz zerstört, aber doch wohl nur als Christus zu deuten nach dem Kreuzesstab, den die Rechte wie ein Zepter hoch umfaßt, die Mitte ein; zu ihren Füßen kniet ein kleiner

Abb. 26. Die apokalyptischen Greise, S. Elia bei Nepi (Phot. Brogi).

bärtiger Mönch, wohl der Auftraggeber der Künstler; links und rechts von dem Thronenden halten zwei Erzengel in der uns bekannten byzantinischen Tracht die Wache, von den Seiten her nahen sich je vier heilige Frauen mit Kronen in den Händen. Sie „nahen sich", d. h. die strenge Frontalität von S. Sebastianello ist einer leichten Zuwendung nach der Mitte gewichen, die Häupter neigen sich leise und die Kronen sind nicht mehr nur ein leeres Attribut, sondern Weihegaben, dem Thronenden dargebracht. Sehr lebendig wirkt diese ausdrucksvolle Bewegung an den Seiten gegenüber der vollkommenen Ruhe in der Mitte; ein einheitlicher Rhythmus durchdringt die ganze Komposition. Wenn man dies erst empfunden hat, so merkt man alsbald, wie sich auch oben das alte Schema des Apsisbildes belebt hat, wie die Gestalten bewegter, elastischer sind als bisher, Hände und Köpfe einen bestimmteren Ausdruck zu gewinnen suchen. Dieses Ausdrucksstreben offenbart sich nun besonders in den apokalyptischen Greisen, die der Tradition gemäß an der Ostwand des Querhauses in zwei Reihen übereinander der Apsis zugewandt stehen (Abb. 26). Die bisher stets ganz kompakte

Masse der mit heftig vorgereckten Armen ihre Kronen darbietenden Alten ist hier aufgelöst in einzelne, weit voneinander geschiedene Gestalten von ebenso großartiger wie gemäßigter Haltung. Sie schreiten leicht der Mitte zu und wenden die Köpfe in Dreiviertelsicht ein wenig nach oben. In ihrer Rechten erheben sie in Hauptes Höhe einen Kelch und halten die Linke wie schützend gegen den rechten Arm, über den das verhüllende Mantelende in langem, gradem Fall herniederhängt. Die Konturen sind leicht gerundet, die Innenzeichnung der Gesichter und der Mäntel ist vom schönsten, weich geschwungenen Linienzug. Ein bisher noch nicht gekanntes dekoratives Feingefühl offenbart sich in dieser zeichnerischen Stilisierung — es offenbart sich ebenso im Kolorit. Ganz helle Farben stehen in großen Flächen beieinander, in der Apsis sind es nur Gelb und Rot auf blauem Grunde (die hellen Lämmer stehen gar auf gelber Fläche), in den Gewändern der Greise gesellt sich Blau und Grün hinzu. Ganz ausdrücklich aber tritt dies hohe dekorative Vermögen dieser römischen Maler in den reich gemusterten Gewändern der heiligen Frauen hervor und in den Ornamentstreifen, die die einzelnen Bildflächen umrahmen. Deren Muster sind von großer Bedeutung für den Auffassungswandel, der sich hier vollzieht. Sie bewahren nur noch leise Reminiszenzen an die realistischen Fresko- und Mosaikornamente des ersten Jahrtausends, an die aufgehängten Stoffe und die Blumengirlanden (in den Apsisbögen), sind vielmehr ganz planimetrisch empfundene Kombinationen von Ranken und Blüten in leichtester Bildung. Selbst die Inschriften sind von leichterer Struktur als sonst.

Das apokalyptische Thema, das in den 24 Greisen angeschlagen ist, wird weitergesponnen in einem Zyklus von Szenenbildern aus der Offenbarung an Süd- und Nordwand des Querhauses. Es ist bedauerlich, daß von ihnen nicht mehr erhalten blieb; denn sonst hätten wir hier den ältesten apokalyptischen Bilderzyklus von solchem Umfang. Immerhin ist so viel erkennbar, daß der Sinn für ruhige rhythmische Ordnung und Bewegung auch in diesen so dramatischen Geschichten die Herrschaft behalten hat. An einzelnen Stellen sieht man auch noch die wohl disponierten Linienzüge in den Gewändern.

Es ist kein Zweifel, daß auch diese Römer den Byzantinern tief verpflichtet waren. Die Kompositionen und die Kostüme gehen auf oströmische Vorbilder zurück und die Technik ist die byzantinische, wie man heute vor allem da, wo die grüne Untermalung des Nackten offen liegt, deutlich erkennt. Aber sowohl das koloristische Empfinden, wie die dekorative Zeichenweise sind durchaus abendländisch und, wenn die Fresken mit Recht um die Wende des 10. zum 11. Jahrhundert datiert werden, sogar erstaunlich frühe Beispiele des in allen seinen Eigentümlichkeiten fertig ausgebildeten „romanischen" Zeichenstils, der von aller Modellierung abstrahiert und den Reiz der Malerei nur in der wohlabgewogenen Verteilung der Linien und Farben in der Fläche sucht.

Diese Entstehungszeit der Fresken von S. Elia ergibt sich aber wohl mit Notwendigkeit aus ihrer Stellung zu den übrigen Hauptwerken der römischen Malerei, zu S. Urbano und zu den spätesten Fresken in S. Clemente. S. Urbano alla Caffarella ist ein antiker, zur christlichen Kirche umgewandelter Grabbau, der zwischen den beiden appischen Straßen vor den Mauern von Rom gelegen ist. Das Innere besteht aus einem tonnengewölbten Raum auf knappem, rechteckigem Grundriß. In halber Höhe der Wände läuft ein schmales Gesims herum. Unter ihm ist die Wand ungegliedert und enthält nur noch ganz dürftige Spuren alter Bemalung. Oben aber tragen einfache Pilaster das Kämpfergesims der Wölbung und zwischen ihnen entstehen an den Langwänden fünf, an der Vorder- und Rückwand je drei vertiefte Felder, die noch ihren vollen Freskoschmuck enthalten. Freilich zum Teil in ganz verfälschtem Zustand durch weitgehende Restaurierungen des 16. Jahrhunderts. Diesen ist vor allem das bedeutsame Bild der Kreuzigung zum Opfer gefallen, das im Anschluß an das byzantinische Dispositions-

prinzip über der Eingangstür gemalt ist. Kein Stück seiner farbigen Oberfläche ist mehr alt und so ist auch die Inschrift zu Füßen des Kreuzes „Bonizzo frater anno Christi MXI" vollständig erneut. Trotzdem wird man sie nicht beiseite schieben dürfen; denn anders als in das 11. Jahrhundert könnte man die Fresken keinesfalls datieren und würde gewiß auch ohne diesen zweifelhaften äußeren Anhalt auf die erste Hälfte dieses Jahrhunderts kommen. Sucht man unter der fälschenden Hülle den echten Kern dieser Kunst zu erfassen, so ergibt sich Wertvolles genug. Zunächst die Kompositionen: sie halten sich, wie dies schon bei dem Zyklus von S. Sebastianello erwähnt wurde, frei von den ikonographischen Gesetzen der byzantinischen Kunst, wenn auch ererbte byzantinische Einzelzüge naturgemäß nicht fehlen. Dies gilt für die Bilder aus dem Leben Christi (Abb. 27), unter denen einzelne Szenen, wie die Verkündigung an die Hirten, Christus vor Pilatus und die Kreuztragung, voll sind von lebendigen, auf unmittelbarer Beobachtung beruhenden Motiven. Dies gilt noch mehr von den Darstellungen aus den Legenden des heiligen Urbanus und der Cäcilie. Da gibt es keine kunstvoll aufgebaute Kompositionen, die Figuren sind möglichst einfach nebeneinander gereiht, sprechende Gebärden verdeutlichen schnell den Vorgang. Das ist eine weniger vollendete Kunst als in S. Elia, eine Kunst, deren Hauptverdienst in der frischen Improvisation zu suchen ist. In der Formenbildung aber stehen die Fresken denen von Nepi entschieden nahe. Daß sie sie an dekorativem Feingefühl erreichten, läßt sich nicht annehmen, aber man findet hie und da in den Gewändern ähnlich wohl abgewogene Linienzüge, und die Gesichter haben denselben, von klassischer Schönheit wie von byzantinischer Größe gleich weit entfernten Typus, wie dort.

Abb. 27. Verkündigung und Geburt Christi, S. Urbano alla Caffarella bei Rom (Phot. Moscioni).

Im Anschluß an S. Elia in Nepi seien noch zwei große Apsidenmalereien im römischen Gebiet genannt, die wohl dem fortgeschrittenen 11. Jahrhundert entstammen. In der Kirche von S. Silvestro bei Tivoli finden wir noch einmal das Motiv von SS. Cosma e Damiano. Christus steht zwischen Petrus und Paulus, zu ihren Füßen sind die Wogen des Jordan angedeutet. Unter der Zone mit den Lämmern ein hohes Feld mit der thronenden Madonna in der Mitte, vierzehn Heilige zu ihren Seiten. Darunter noch ein Streifen mit Geschichten des hl. Silvester. — In SS. Abbondio ed Abbondanzio zu Rignano Flaminio nördlich von Rom ist das Apsisbild selbst zerstört. Auf dem hohen Wandfeld darüber erscheint das Brustbild Christi in einem Medaillon, von je einem Cherubim und dichten Engelscharen umgeben. Noch höher das Gottes-

lamm, ebenfalls in einem Kreis, die sieben Leuchter der Apokalypse und die Evangelistensymbole. Zu den Seiten der Apsis die 24 Ältesten, wie in S. Elia mit Kelchen in den vom Mantel verhüllten Händen; doch sind es hier wieder zwei dicht zusammengedrängte Gruppen nach Art der älteren Mosaiken. Die lineare Stilisierung der Falten wie des Nackten lassen verwandte Tendenzen wie in S. Elia erkennen. Aber das Formgefühl ist viel roher, der große Christuskopf ist zu einer völlig ausdruckslosen Maske erstarrt. Vgl. hierzu den Aufsatz von Tumiati, L'Arte 1898 mit Abbildung.

Der neue Geist der römischen Kunst, der sich seit dem Anfang des 11. Jahrhunderts in S. Elia und in S. Urbano zu regen beginnt, hat in der zweiten Hälfte dieses Säculums in den jüngsten Wandbildern der Unterkirche von S. Clemente seinen höchsten Ausdruck gefunden. Die vier Fresken, die hier in Frage kommen, haben seit ihrer Entdeckung die Aufmerksamkeit der Forscher und das liebevolle Interesse der wahrhaft für Kunst empfänglichen Romfahrer in gleicher Weise auf sich gelenkt. Sie sind von so ausgeprägtem Stil, so vollendet in Zeichnung und Farbe, und dabei so überraschend in der Lebendigkeit der Erzählung und im bezwingenden Charme einzelner Motive, daß sie in der Tat zu den beglückendsten künstlerischen Erlebnissen in der ewigen Stadt zu zählen sind. Außer dem schon oben bei der ersten Erwähnung von S. Clemente genannten terminus ante quem von 1084 verhelfen die ausführlichen Widmungsinschriften eines Beno de Rapiza und seiner Gattin Maria unter zweien dieser Fresken zu ihrer genauen Datierung; denn dieser Beno wird in einer Urkunde des Vatikanischen Archivs im Jahre 1080 als Bewohner des Stadtviertels genannt.

An der Wand der ehemaligen Vorhalle ist rechts der Tür die wunderbare Errettung eines Knaben dargestellt (Taf. II). An der Stelle, wo der heilige Clemens ertränkt worden war, hatten Engel auf dem Grunde des Schwarzen Meeres ihm ein Heiligtum erbaut. Alljährlich am Todestage des Märtyrers traten die Wasser zurück und die Bewohner des Landes konnten in diesem Heiligtum ihre Andacht verrichten. Einmal hatte eine Mutter ihr Kind dort vergessen, im nächsten Jahre aber fand sie es lebend am Altar wieder. Inniger, ausdrucksvoller, formenschöner kann dieser wunderbare Augenblick des Wiederfindens nicht dargestellt werden, als es hier geschieht, wo die junge Frau in froher Hast und doch so sanft den Knaben in ihre Arme nimmt. Die Freude des wieder zum Leben Erwachenden ist in dem instinktiven, kosenden Ausstrecken seiner Hände nach dem Gesicht der Mutter ebenso überzeugend wiedergegeben. Vom höchsten Zauber aber ist daneben das Bild der Frau, die nun aufgerichtet den Geretteten in ihren Armen hält. Die mittelalterliche Empfindung für die Ausdruckskraft der Linie kann sich nicht größer zeigen als in den sicher gegeneinander geführten Linien in der ersten Szene, in dem stillen, sanften Gleiten der Konturen hier im Bilde des seligsten Mutterglücks, im schmiegenden Sichzusammenfinden der Leiber. Dieser ganz geläuterte Stil, der alles mit einem Mittel sagt, die ganze Vorstellung in die formalen Bedingungen dieses Ausdrucksmittels transponiert, setzt sich hier durch bis in die letzten Einzelheiten, die spinnwebenzarten Lichtlinien auf den hellen Gewändern. Die Wiedergabe des Räumlichen geschieht ganz im gleichen Sinn. Das Heiligtum von kompliziertem Aufbau und reicher Ausstattung, die Meerestiefe erfüllt von Fischen und anderem Seegetier sind allesamt zu einem köstlichen Ornament geworden, voll der feinsten Natureindrücke und doch aller Greifbarkeit entrückt, konzentriert und in ihrer rhythmischen Essenz erfaßt, wie die Erscheinungen der Natur in einem guten lyrischen Gedicht. Wer es auch nicht vermöchte, die geistige Höhe in dieser Kunst in den von der Natur so weit entfernten menschlichen Gestalten und Architekturgebilden zu erkennen, den müßten die zeichnerischen Meisterleistungen in den Details, vor allem in den Fischen doch überzeugen: wie das Fischmaul in einem sicheren Zuge aus dem Schatten des Leibes heraus entwickelt ist, beweist klarer als alle

Wandgemälde in der Unterkirche von San Clemente in Rom
(Phot. Anderson)

Abb. 28. Legende des hl. Alexius, Rom, S. Clemente (Phot. Anderson).

Worte die Sicherheit, mit der der Künstler das plastische Naturvorbild in seinen planimetrischen Stil überträgt. Nun ist aber wohl begreiflich, daß ein so Gearteter der durch das Thema gegebenen Aufgabe, eine größere Menschenmasse vor unseren Augen zu entwickeln, nicht gewachsen war. Ihre räumlichen Ansprüche ließen sich mit der dekorativen Gesamthaltung des Bildes nicht in Einklang setzen. Die gedrängte Priesterschar, die aus dem Stadttor herauskommt, mußte mißlingen. Dieser Mangel beruht in den Vorzügen des ganzen Bildes. Dagegen wird der Maler wieder frei in den dekorativen Teilen, dem aus Pflanzen gebildeten Rahmen, dem Ornamentfries unter dem Bilde, dessen stilistischer Zusammenhang mit S. Elia in Nepi niemandem entgehen kann, und dem nur aus einzelnen vor hellen Grund gestellten Figuren bestehenden Widmungsbild, auf dem die Familie des Beno um das Medaillonbild der Heiligen sich gruppiert.

Die Bestimmtheit des Stiles, die in diesen Wandbildern von S. Clemente zutage tritt, wird ja vor allem daraus erwiesen, daß wir eines von ihnen, die Sisiniusgeschichte von einem Pfeiler des Mittelschiffs, als Paradigma für die mittelalterlichen Darstellungsprinzipien überhaupt verwenden konnten (s. S. 5 und Abb. 1). Hier im historischen Zusammenhang kommt es nur noch darauf an, die Kraft des Künstlers in der Entwicklung der Körpersilhouette zu der symbolischen Bestimmtheit zu erkennen, die dem Aufbau der Erzählung gemäß war. Die abstrakte Feierlichkeit des Papstes in seiner klaren Planimetrie, die von persönlichem Gefühl durchtränkte Wohlgestalt der frommen Frau genügen dabei in ihrer tief begründeten Gegensätzlichkeit vollauf, um das Entscheidende in dieser durchgeistigten Kunst zu begreifen.

Die beiden anderen hierher gehörigen Bilder, die Legende des heiligen Alexius im Mittelschiff (Abb. 28) und die Übertragung der Gebeine des heiligen Cyrill nach S. Clemente draußen in der Vorhalle (Abb. 29), bewähren die gleichen künstlerischen Gesetze. Worte können es kaum deutlicher machen als die ausdruckvolle Geberdung der Handelnden, wie

Abb. 29. Übertragung der Leiche des hl. Cyrill, Rom, S. Clemente (Phot. Anderson).

Alexius bei der Rückkehr von der heimlich unternommenen Pilgerfahrt seinem vornehmen Vater begegnet und von ihm nicht erkannt wird. Beim Heiligen die inbrünstige Freude der Begrüßung, bei dem Vater die kühle Ablehnung: non pater agnoscit. Und der Kopf der Braut, die tagaus tagein den plötzlich Verschwundenen erwartet, da im Fenster der Hintergrundarchitektur ist wirklich ein ergreifendes Bild völliger Verlassenheit. Der Sterbende vor dem Papst, Braut, Mutter und Vater an der Leiche des zu spät Erkannten in stillem Weh und lauter Klage: das läßt sich alles gar nicht eindringlicher sagen. Doch gilt es auch hier, das Unzusammenhängende des Gesamteindrucks zu überwinden und sich aus dem intensiv erfaßten Einzelnen in seiner Vorstellung das Ganze aufzubauen.

Fast doktrinär wirkt diese Auflösung der Vorgangseinheit im Bilde der Translation Cyrills. Der Papst und sein Gefolge links in reiner Vorderansicht, die Leiche von jungen Klerikern getragen in der Mitte des Bildes in reiner Seitenbewegung, das Ziel, die Kirche S. Clemente mit dem zelebrierenden Priester, wieder in Vorderansicht: so springt die Vorstellung zweimal in schroffem Wechsel um. Aber die beiden geistigen Hauptmomente des Vorgangs, Feierlichkeit und jubelnde Erregung, sind in Seiten- und Mittelgruppen mit elementarer Bestimmtheit wiedergegeben. Unter den beiden zuletzt besprochenen Bildern sind dann die Wandflächen bis unten hin mit köstlichen Ornamenten gefüllt, in denen abermals unmittelbar erfaßtes Leben in Vögeln und Blüten zum reinsten, leichtesten Flächenzauber geworden ist.

Welch ein Wandel in der römischen Malerei in der hier betrachteten Zeit von nicht ganz vier Jahrhunderten! Im Mosaik von S. Marco wohl eine bewundernswerte Technik, ein hoher Farbensinn, aber völlige Zuchtlosigkeit des Stiles in der gedankenlosen Vermengung entgegengesetztester Anschauungsformen. In langsamem Fortschritt aus unbeholfener Rezeption der überlegenen byzantinischen Kunst seit S. Elia in Nepi und S. Urbano alla Caffarella eine zunehmende Kraft selbständigen Erfindens und vor allem folgerichtiger Durchgestaltung der Bildform aus dem geistigen Kern des künstlerischen Erlebens heraus. Es bedeutet wirklich keine Überschätzung der jüngsten Fresken von S. Clemente, wenn man in ihnen Vorahnungen Giottos sieht. Aber freilich, gerade wenn vor diesen Werken des späten 11. Jahrhunderts die großen Taten des Erstlings der italienischen Trecentomalerei in der Erinnerung wach werden, dann begreift man, welch weiter Weg hier noch zurückzulegen war. Denn bei allen Vorzügen dieser frischen und empfindsamen Kunst: monumental ist sie

nicht und zur einheitlichen Wiedergabe eines starken anschaulichen Erlebnisses fehlt ihr alle Kraft. Es bedurfte, um hier den Weg zu bereiten, erneuter Einwirkungen der großen byzantinischen Monumentalmalerei. Durch die kommenden zwei Jahrhunderte mußte sie die italienische Kunst beherrschen, ja zum Teil ganz vergewaltigen, ehe der große Abendländer aus ihr mit freiem Geiste die Wunder der Arenakapelle zu entwickeln vermochte.

Eine Darstellung der hier gezeichneten Entwicklung der römischen Malerei findet man bisher nur in den hierauf bezüglichen Abschnitten von M. G. Zimmermann, Giotto, Bd. I, 1899. Noch Cavalcaselle kam in der italienischen Ausgabe seiner Geschichte der italienischen Malerei 1878, nicht über eine lose Aneinanderreihung vereinzelter Denkmäler hinaus. — Einen großzügigen Überblick über die Entwicklung bis zum Mosaik von S. Marco gab M. Dvořák in dem Werke Der Palazzo Venezia in Rom, Wien 1909. Der Verfasser konnte sich jedoch nicht entschließen, hier überall zu folgen. — Über die Fresken von S. M. Antiqua besteht eine sehr umfangreiche Literatur, aus der hervorgehoben seien Rushford, The church of S. M. A., Papers of the British school I, 1902; Wilpert, L'Arte XIII, 1910; W. de Grüneisen, Ste. Marie Antique, Rom 1910 (monumentale Publikation). — Zu den einzelnen Denkmälern außer dem an seiner Stelle Erwähnten: Giovenale, La basilica di S. Maria in Cosmedin 1895; L. Cavazzi, La diaconia di S. Maria in Via Lata 1908. — Eine monumentale Publikation über die römischen Mosaiken und Malereien vom 4.—13. Jahrhundert durch Mgr. Wilpert ist in Vorbereitung.

B. Unteritalien.

Nächst Rom bietet Unteritalien das reichhaltigste Material, an dem wir die Entwicklung der italienischen Malerei bis gegen 1100 verfolgen können. Zwei große Kreise der Kunstübung stehen hier während des ganzen Mittelalters einander gegenüber: die Niederlassungen der griechischen Basilianermönche im Südosten der Halbinsel und die Benediktinerklöster, die sich in Kampanien um das vom heiligen Benedikt gegründete Monte Cassino gruppieren. Der erste dieser Kunstkreise scheidet für unsere Betrachtung aus. Er gehört ganz in das Bereich der byzantinischen Kunst, und was uns heute an Wandmalereien des 10.—14. Jahrhunderts in den apulischen Grottenheiligtümern der Basilianer erhalten ist, hat seine Besprechung demgemäß in dem von O. Wulff bearbeiteten Teil des Handbuchs gefunden. Wir haben es hier nur mit der Malerei der Benediktiner zu tun.

Ein glücklicher Zufall hat hier an entlegener Stelle ein besonders bedeutendes und frühes Werk, einen Freskenzyklus des 9. Jahrhunderts, bis auf unsere Tage bewahrt. Hoch oben in den Samniterbergen im Quellgebiet des Volturno, der sich nördlich von Neapel in das Meer ergießt, hatten die Benediktiner zu Anfang des 8. Jahrhunderts ein Kloster begründet, das bald an Reichtum und Bedeutung mit Monte Cassino wetteifern konnte. Die Herrlichkeit dauerte nicht lange; denn im Jahre 882 vernichteten die Sarazenen das Kloster, das sich seitdem nicht wieder zum alten Glanze erhoben hat. Heute ist es eine Trümmerstätte. Von den neun Kirchen, die ehemals da auf engem Raume beieinander standen, überragt von der großen Basilika des San Vincenzo, sind nur geringe Reste erhalten geblieben; unter ihnen die kleine Krypta einer dem heiligen Laurentius geweihten Kirche. Diese birgt das unschätzbare Gut: die Wandgemälde, mit denen Abt Epiphanius sie während seiner Regierungszeit 826—843 n. Chr. ausschmücken ließ.

Trotz ihres sehr mangelhaften Erhaltungszustandes sind diese so genau zu datierenden Fresken von San Vincenzo al Volturno ein so einzigartiges und bedeutsames Denkmal der frühesten italienischen Malerei, daß sie hier eingehende Besprechung fordern. Die Krypta ist ein kleiner, enger Raum von kreuzförmigem Grundriß, genauer: ein in die Breite gestellter, von einem Tonnengewölbe überdeckter, rechteckiger Raum, der sich an seiner vorderen Langseite zu einer rechtwinkligen Nische, gegenüber zu einer Apsis erweitert. An dem Schnittpunkt des so entstehenden Kreuzes trägt die Decke das Bild des segnenden Erlösers, ihm schließt sich in der Apsiswölbung die thronende Madonna an (Abb. 30). Die Wände sind durchweg mit Fresken bedeckt. In der Apsisrundung stehen die Erzengel mit weit ausgespannten Flügeln in der reichen

Abb. 30. Thronende Maria, San Vincenzo al Volturno (Phot. Gargiolli).

Gewandung, die wir aus San Sebastianello in Rom und S. Elia bei Nepi kennen. Wie in S. Elia nahen sich von links her sechs weibliche Heilige mit Kronen in den Händen. Gegenüber ist dieses Motiv nicht aufgenommen worden, sondern hier beginnt eine Reihe historischer Darstellungen, die sich nun weiter über alle Wände hinzieht. Zunächst die Martyrien des Titelheiligen Laurentius und seines Genossen Stephanus, dann die Frauen am Grabe und die Kreuzigung, die ihre besondere Bedeutung durch das Bild des knienden Abtes Epiphanius erhält (Abb. 31). Es folgen in der Nische die Bilder der Verkündigung, der Geburt und der Waschung des Jesuskindes, endlich noch einmal die thronende Madonna mit einem verehrenden Benediktinermönch. Es ist also ein schon den Gegenständen nach besonders reicher Zyklus; seine Bedeutung liegt aber vor allem in dem stark ausgeprägten Stil der einzelnen Gestalten und der mit erstaunlicher Lebhaftigkeit erzählten Geschichten. Bertaux (s. unten) hat diese Malereien in nahen Zusammenhang mit der gleichzeitigen römischen Kunst zu bringen versucht; er möchte die Künstler geradezu der römischen Schule zurechnen. Die Verwandtschaft ist nicht zu leugnen. Wie in Rom so verbinden sich auch hier rein byzantinische Züge mit selbständigem Gestalten; die reiche Perlenkrone auf dem Haupt der Maria, das Motiv des im Badebecken stehenden Kindes finden wir in Rom (im zerstörten Oratorium Johanns VII.), die Kreuzigung ist der von San Clemente (Abb. 21) auf den ersten Blick recht ähnlich und vor den äußerst lebendigen Bewegungen auf den Martyrien mag man sich an die Apostel der Himmelfahrt von San Clemente erinnert fühlen. Bieten alle diese Momente willkommene Hinweise auf einen Zusammenhang dieser frühen Benediktinerkunst mit der römischen Malerei, so darf über ihnen der ganz besondere Geist dieser Kunst doch nicht übersehen werden, der sich in der Formengebung ebenso klar wie im Empfinden äußert. Was sind das doch für merkwürdig schlanke, ja hagere Gestalten, wie eigenartig berühren uns die Formen der auf dünnem Halse sitzenden kleinen Köpfe: der schmale Mund mit den vollen Lippen, die langen, dünnen Nasen, die großen Augen. Die fast unförmigen Hände mit ihren langen, weich gebogenen Fingern erhöhen noch den Eindruck, als besäßen diese Gestalten gar kein festes Knochengerüst. Die meist heftigen, stets prononzierten Bewegungen dieser schlanken Körper, dieser langen, dünnen, wellig umrissenen Gliedmaßen widersprechen der römischen Vorliebe für die einfache, große Gebärde, wie ein eingehender Vergleich der beiden Kreuzigungsbilder wohl deutlich genug erkennen läßt; auch die erregten Jüngerscharen auf jenem römischen Auferstehungsbilde scheinen ein feierlich agierender Chor neben den von hastiger Bewegung durchzuckten Gestalten hier, und der ausdrücklich betonten symmetrischen Ordnung, der sie sich unterwerfen mußten, steht in San Vincenzo die völlige Auflösung aller dekorativen Bindung, das grelle Gegeneinanderfahren der einzelnen Gestalten (vor allem im Laurentiusbilde) gegenüber. Wollte man sich vom Gefühle leiten lassen, so würde man urteilen, daß diese Bilder „nordischen" Geist atmeten. Und wer weiß, ob man damit ganz auf Abwege geriete. Bertaux hat schon Zusammenhänge zwischen den Fresken von Volturno und karolingischen Miniaturen und Elfenbeinen anerkannt. Er hat zu ihrer Erklärung auf Beziehungen der fränkischen Herrscher, Karl des Großen und Ludwig des Frommen, zu den Benediktinern von Monte Cassino und von San Vincenzo hingewiesen; Karl ist 787 selbst in San Vincenzo gewesen, der

um die bauliche Ausgestaltung des Klosters besonders verdiente Abt Josua († 818) war mit Ludwig verwandt und hat im Jahre 817 die Synode in Aachen besucht.

Es fragt sich nun, ob diese Beziehungen nur eine Übertragung der italienischen Kunst nach dem Norden im Gefolge gehabt, oder ob sich nicht auch Eigentümlichkeiten der nordischen Kunst dabei dem Süden mitgeteilt haben. Das letztere klingt nicht wahrscheinlich — aber wenn wir sehen, daß etwa zweihundert Jahre später die Buchmalerei von Monte Cassino unter nordischen Einfluß gerät, sollte ein solches jetzt nicht auch schon möglich gewesen sein? Auf jeden Fall stellen diese Fresken von San Vincenzo den kühnsten Versuch dar, zugunsten drastischer Vorgangsschilderung und intensiven Gefühlsausdrucks alle Fesseln des herrschenden Kunstideals zu sprengen. Besondere Beachtung verdienen die beiden Bilder der knienden Mönche, die in der kraftvollen Wiedergabe des Individuellen in Rom kein Gegenstück finden: wie konventionell sind die Papstbilder in den gleichzeitigen Mosaiken und in San Clemente (Abb. 19 u. 22) neben dieser erstaunlichen Darstellung religiöser Inbrunst in Körperhaltung und Gesichtsausdruck.

Abb. 31. Kreuzigung, San Vincenzo al Volturno (Phot. Gargiolli).

Dies Denkmal bleibt für uns ganz vereinzelt. Von gleichzeitigen Schöpfungen der Benediktinerkunst ist nichts erhalten. Dann ist die Tradition durch den Sarazeneneinfall, dem auch Monte Cassino selbst zum Opfer fiel, für längere Zeit unterbrochen worden, und wenn wir von geringen Beispielen der Buchmalerei absehen, so tritt die Kunst des Ordens erst in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts wieder in unseren Gesichtskreis. Der seit 1058 regierende Abt Desiderius, der später als Victor III. auf dem Thron der Päpste saß, ist der Begründer einer neuen Kunstblüte auf dem Monte Cassino geworden. Das ist aus dem eingehenden Bericht eines Zeitgenossen, des Leo von Ostia, in seinem Chronicon Casinense genugsam bekannt. Dieser Bericht verdankt seine Berühmtheit in der Kunstgeschichte dem Umstand, daß er ausdrücklich die Quelle nennt, aus der Desiderius die Kräfte zu seinen künstlerischen Unternehmungen gewann: Byzanz. Heute kann man diese Nachricht nicht mehr so hoch schätzen: es ist ja gar nichts Neues für Italien, was da berichtet wird, und es war ganz verfehlt, diese nach ausdrücklichem Zeugnis von Byzanz angeregte Benediktinerkunst des 11. Jahrhunderts als den Ausgangspunkt für alle byzantinisierende Kunst im Lande,

in Sizilien so gut wie in Toskana, bis zum Trecento hin anzusehen. Doch bleibt der Bericht des Leo interessant genug dadurch, daß er uns einmal ganz klar sehen läßt, in welchen Formen sich die künstlerischen Beziehungen Italiens zu Byzanz vollzogen haben. Desiderius läßt zunächst am Bosporus Bronzetüren für die Kirche des heiligen Benedikt gießen, nach dem Vorbilde derer, die er an der Kathedrale von Amalfi gesehen hatte. Später schickt er einen seiner Mönche nach Byzanz, damit er dort in den kaiserlichen Werkstätten aus dem von ihm mitgebrachten Golde die mit Emailbildern geschmückte Vorderwand der Hochaltarbekleidung und andere Gegenstände zum Schmuck der neuerbauten Klosterkirche arbeiten lasse. Unterdessen aber hat er schon griechische Mosaikkünstler nach dem Monte Cassino selbst kommen und von ihnen den Fußboden der Kirche und die Mosaiken an der Decke der Vorhalle, am Triumphbogen und in der Apsis herstellen lassen. Jene byzantinischen Originalarbeiten nun gaben seinen Mönchen die besten Vorbilder für ihre eigene kunstgewerbliche Tätigkeit ab; die griechischen Künstler aber wurden geradezu die Lehrmeister der Benediktiner und übermittelten ihnen nicht nur die Gesetze der Komposition, sondern auch die Regeln des Handwerks, die Geheimnisse ihrer Technik. Wir haben also mit einer von griechischen Meistern geleiteten, aus italienischen Schülern bestehenden Kunstschule auf dem Monte Cassino zu rechnen.

Dieses Bild, das sich aus Leos schriftlichem Bericht ergibt, wird durch die erhaltenen Werke vollauf bestätigt. Freilich von dem, was auf dem Monte Cassino selbst geschaffen worden ist, ist so gut wie nichts, von den Malereien gar nichts erhalten; die Mosaiken der Griechen sind uns so gut verloren, wie ein wohl unter ihrer Leitung von den Klosterbrüdern gemalter Freskenzyklus mit Bildern aus dem Alten und Neuen Testament im Atrium. Aber im näheren und weiteren Umkreis des Klosters finden wir noch genug. Die kleine Capella del Crocefisso am Fuß des Monte Cassino hat einige Reste bewahrt, Halbfiguren des Benedikt und der Scholastika und zweier Mönche, Fresken von ausgesprochen byzantinischem Stil. Alles Interesse aber sammelt sich auf die im Auftrage des Desiderius entstandenen Wandbilder in der unweit von Capua vetere am Fuß des Monte Tifata gelegenen Kirche von Sant' Angelo in Formis.

Auch hier ist vieles vernichtet. Aber das Erhaltene genügt, um uns den gesamten Bildschmuck der Kirche nach Inhalt und Stil zu vergegenwärtigen. Die Wände des dreischiffigen Raumes waren einstmals in ihrem vollen Umfange mit Fresken bedeckt. Über den Arkaden des Mittelschiffs zogen sich drei Reihen von neutestamentlichen Szenen hin: Kindheit, Lehr- und Wundertätigkeit und Passion Christi. Die Seitenschiffwände trugen Bilder aus dem Alten Testament. In der Hauptapsis leuchtet noch heute fast unversehrt die Erscheinung des zwischen den Evangelistensymbolen thronenden Christus, unter dem in einem besonderen Streifen die drei Erzengel zwischen dem heiligen Benedikt und Abt Desiderius stehen. In der einzig erhaltenen rechten Seitenapsis ist die Madonna zwischen Engeln dargestellt. Die große westliche Eingangswand des Mittelschiffs ist in ihrer ganzen Höhe mit dem gewaltigen Bilde des Jüngsten Gerichts bedeckt. — Da haben wir, wenn auch mit zahlreichen Lücken, das vollständigste Beispiel für die malerische Ausschmückung der christlichen Basilika, das uns überhaupt erhalten geblieben ist: selbst Sant' Apollinare in Ravenna und Santa Maria Maggiore in Rom können sich mit ihm nicht messen. Seinem Inhalt nach ist dieser Zyklus rein abendländisch, eine Erweiterung des schon seit dem 5. Jahrhundert dem Bilderschmuck italienischer Basiliken zugrunde liegenden Themas des Parallelismus von Altem und Neuem Testament zur vollständigen Wiedergabe der Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zum Weltgericht und zur Herrlichkeit des Herrn. Ein einzelnes Motiv in dieser Bilderreihe bezeugt insonderheit die abendländische Tradition: in den Zwickeln der Mittelschiffarkaden stehen die Propheten und die erythräische Sibylle, die die Ankunft des Herrn verkündigen und ihn als den Messias bezeugen, und diese gehen auf eine Weihnachtspredigt des heiligen Augustin zurück, die die Grundlage für die mittelalterlichen Prophetenspiele bildete.

Das große Apsisbild, dessen Thema, Christus in der Glorie, in der abendländischen Malerei von

Anbeginn gebräuchlich war, zeigt hier in seinen Einzelheiten Züge der jüngeren byzantinischen Kunst; der auf reich geschmücktem, lehnenlosem Thron Sitzende ist der griechische Pantokrator und unterscheidet sich grundsätzlich von dem in Wolken stehenden Christus, den die gleichzeitige römische Malerei aus der italienischen Tradition überkommen hat. Dagegen trägt das Weltgericht an der Eingangswand sowohl in seiner Stellung im Raum wie in seinen Einzelzügen abendländischen Charakter. Die Entwicklung dieses bedeutsamen Gegenstandes der mittelalterlichen Kunst liegt nicht lückenlos vor unseren Augen. Doch läßt sich so viel mit Bestimmtheit sagen: so gewiß die Grundelemente des Gerichtsbildes, der Richter, die Engel, die Seligen und die Auferstehenden, im Osten ausgebildet sind, so ist die Einfügung des Bildes in den monumentalen Zyklus der kirchlichen Wandmalerei und insbesondere seine Anbringung an der inneren Fassadenwand bezw. in der Westapsis ein Werk des Abendlandes; zuerst aus den Schriftquellen nachzuweisen in der gegen Ende des 9. Jahrhunderts erbauten Kirche von St. Gallen, in frühesten Beispielen erhalten in der Kirche Oberzell auf der Insel Reichenau (um 1000 n. Chr.) und in dem württembergischen Burgfelden (Mitte des 11. Jahrhunderts). Wie die Benediktiner in S. Angelo also abendländischem Brauche folgen, so nehmen sie auch in das Bild keines der charakteristischen Motive auf, die die byzantinische Kunst seither in ihren Gerichtsdarstellungen ausgebildet hatte.

Folgt so der ganze Schmuck des Kirchenraumes mit Ausnahme der besonderen Fassung des Apsidenbildes der abendländischen Tradition, so finden wir an der Außenwand unter dem Vorhallengewölbe Bilder, die nach Gegenstand, Kostümen und Inschriften griechische Abkunft verraten. Im Bogenfelde der Tür ist die Halbfigur des Erzengels Michael gemalt im reichen byzantinischen Zeremonialgewande mit vier sein Monogramm bildenden griechischen Buchstaben auf der Kugel, die er in der Linken hält; darüber in der Lünette sehen wir die Madonna als Halbfigur mit betend erhobenen Armen in einem von zwei Engeln gehaltenen Kreise; das griechische Motiv ist wie zur Bekräftigung seiner Herkunft abermals mit einer griechischen Inschrift verbunden. Die vier benachbarten Lünetten enthalten Bilder aus dem Leben der beiden ägyptischen Einsiedler Antonius und Paulus.

Diese ihrem Gegenstande nach auf östliche Herkunft hindeutenden Fresken der Vorhalle sind nun auch nach Stil und Technik unzweifelhaft das Werk byzantinischer Künstler. Hier haben die Griechen, die Desiderius herbeigerufen, mit eigener Hand gemalt, genau so wie in jener kleinen Kapelle am Fuße des Monte Cassino. Das läßt sich schon von dem in den Motiven so stark byzantinisierenden Apsisbilde nicht mehr sagen. So deutlich auch hier die griechische Vorlage in Typen und Kostümen durchleuchten mag: die Mache, die Formeln, die der Künstler für die Wiedergabe der Gesichter und Gewänder gefunden hat, entfernen sich weit von der byzantinischen Kunst, in der linearen Schärfe der Zeichnung so gut wie in dem kontrastreichen Kolorit. Man hat mit Recht bemerkt, daß hier ein äußerster Versuch vorliege, mit den Mitteln der Wandmalerei die Wirkungen des Mosaiks zu erzielen: daher das gezwungen Harte und Schrille dieser Malerei, die sich nach alledem als das Werk benediktinischer Künstler zu erkennen gibt, die mit dem Aufgebot aller Kraft die leuchtenden Vorbilder ihrer griechischen Lehrmeister zu erreichen suchen.

Dieser Wettstreit mit den fremden Meistern ist den Malern, die mit der Herstellung der erzählenden Bilder im Mittelschiff betraut waren, weit weniger gelungen. Sie haben sich von den Griechen wohl die Vorlagen für die neutestamentlichen Szenen geben lassen und diese in ihrem ikonographischen Charakter kaum verändert; im Stil bleibt die byzantinische Grundlage deutlich erkennbar, aber die ausführenden Hände haben alles ins Schwerfällige und Derbe gewandelt (Abb. 32).

Noch weiter entfernen sich die alttestamentlichen Bilder (nach den geringen Resten zu urteilen) und das Jüngste Gericht (Abb. 33) von den Originalarbeiten der Griechen. Auch ist ihr Abstand von der Bilderreihe des Mittelschiffs so groß, daß man sie mit vollem Recht für ein paar Jahrzehnte später entstanden erklärt hat. Es sind vor allen Dingen die schlanken Proportionen, die unsicheren Haltungen der Stehenden, der Gebeugten, der Sitzenden, die das Jüngste Gericht als späten Ausklang der von den Griechen angeregten Kunst erkennen lassen. Seine hohe kunstgeschichtliche Bedeutung beruht darum weniger in der künstlerischen Qualität, als im Inhaltlichen und in der Größe des Vorwurfs. Das gewaltige Wagnis, die große Wandfläche zu einem geschlossenen Bilde zu entwickeln und das Unbegreifliche in klare sichtbare Form zu zwingen, hat immer wieder zur Nachahmung gelockt, und ohne die Grundlage von Sant' Angelo in Formis ist Giottos Fresko in der Arenenkapelle und letztlich auch Michelangelos Jüngstes Gericht nicht zu denken.

Etwa gleichzeitig mit S. Angelo sind zwei bedeutende Werke der Wandmalerei im Umkreis und unter dem Einfluß des Monte Cassino entstanden: die Fresken an Wänden und Decke der Krypta einer Kirche bei Ausonia (nordöstl. Gaëta) und das Apsidenbild der heute verlassenen Kathedrale von Foro Claudio

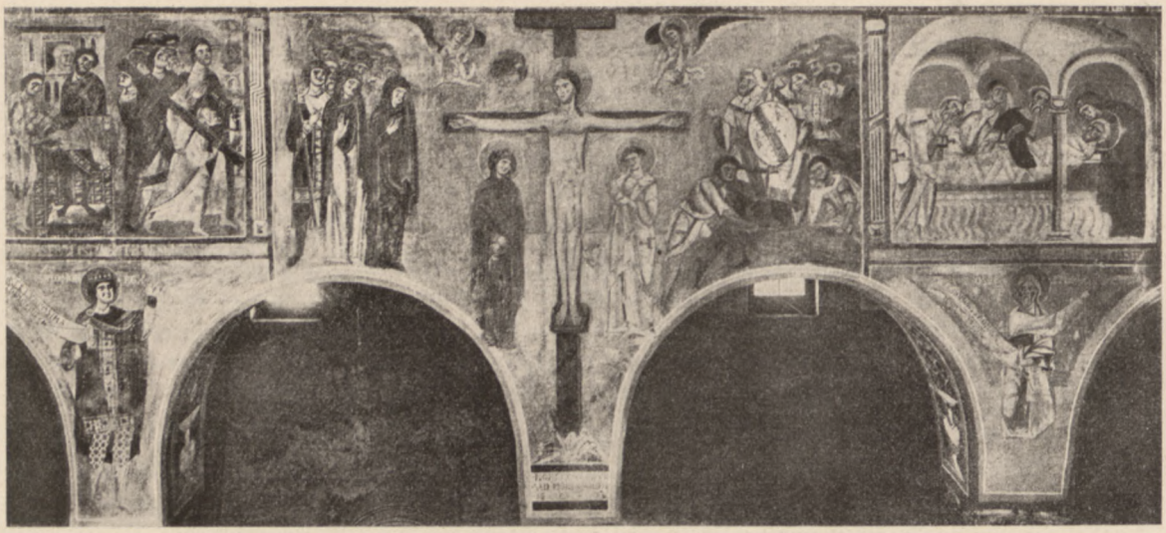


Abb. 32. Fresken aus dem Mittelschiff von S. Angelo in Formis
(aus Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen).

zwischen Sessa und Carinola. Hier thront in der Wölbung die Mutter Gottes mit dem feierlich geradeaus auf ihrem Schoße sitzenden Kinde zwischen zwei reich gewandeten Erzengeln; der dritte Erzengel steht in der Mitte der unteren Zone wie in S. Angelo, ihm zur Seite die zwölf Apostel. Der byzantinische Charakter dieser Komposition wird unterstrichen durch die orientalischen Motive des zu unterst gemalten Stoffbehangs. Wir haben hier die Kopie eines von den Griechen geschaffenen Mosaiks vor uns.

Neben diesen Fresken sind uns mit Miniaturen geschmückte Handschriften in großer Zahl erhalten, aus denen wir den Charakter der von Desiderius ins Leben gerufenen Malerei auf dem Monte Cassino erkennen können. Das eigentümliche Zusammentreffen byzantinischer und abendländischer Kunst, das sich in S. Angelo in Formis feststellen ließ, erscheint auch in ihnen, und noch greifbarer als dort, als ein Wesenszug der Benediktinerkunst.

Die Schrift und die Ornamentik der großen Zierbuchstaben haben durchaus nordischen Charakter. Die figürlichen Darstellungen hingegen sind im engsten Anschluß an byzantinische Vorbilder entstanden. Ohne allen Vergleich stehen die mächtigen Initialen, die der Fleiß der Mönche von Monte Cassino geschaffen, in der italienischen Kunst des 11. Jahrhunderts da (Abb. 34). Die ganze reiche Formenphantasie des Nordens ist in ihnen lebendig geworden, in den farbenreichen Bandverschlingungen an den Enden der Buchstabenkörper und in den in sie eingelassenen Medaillons, in den merkwürdig hell rosa getönten Tierkörpern, die die Initialen umsäumen oder sich im Rankenwerke ihrer Öffnungen bewegen. Die großen, schön verschlungenen Goldranken auf farbigem Untergrunde, die die sogleich zu nennende Benediktbandschrift der Vatikanischen Bibliothek schmücken, könnten von dem Insassen eines oberrheinischen Klosters gemalt sein. Hier haben wir jene unverkennbaren Zeugen engster Beziehungen des Mutterklosters zu den benediktinischen Gründungen nördlich der Alpen, von denen schon bei Gelegenheit der Fresken von San Vincenzo al Volturno die Rede war.

Während sich diese Initialenkunst bis in das 10. Jahrhundert zurückverfolgen läßt, datiert die Blüte der figürlichen Buchmalerei in Monte Cassino aus der Zeit des Desiderius und ist, wie Mosaik und Fresko, eine Frucht der byzantinischen Unterweisung. Ihre schönsten Erzeugnisse sind zwei illustrierte Predigthandschriften, die sich heute noch in der Bibliothek des Monte Cassino befinden (HH. 98 und HH. 99), und die Geschichte der Wunder der

Abb. 33. Jüngstes Gericht, S. Angelo in Formis
(aus Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen).

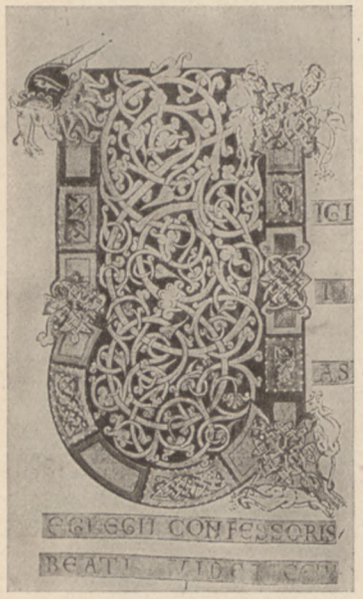


Abb. 34. Initiale vom Monte Cassino (nach Bertaux).

heiligen Benedikt und Maurus in der Vaticana (cod. Vat. lat. 1202). Die eine der Predigthandschriften enthält das Datum ihrer Entstehung, 1072, und das Bild und den Namen ihres Verfertigers, des Mönchs Leo, den wir bei der Gleichartigkeit der drei Handschriften für den Schöpfer aller ihrer Bilder, zum mindesten für den Leiter der Illustrationsarbeit, ansehen können. Die Bilder der Predigtbücher sind nun unverkennbar aus einer griechischen Vorlage entlehnt. Bei den 98 Geschichten der beiden Benediktinerheiligen scheint eine solche Vorlage zunächst ganz ausgeschlossen zu sein; denn wo sollten griechische Künstler deren Leben geschildert haben? Und doch sind auch diese meisterhaften Miniaturen im letzten Grunde byzantinisches Gut. Wir wissen ja, daß Desiderius auf dem in Konstantinopel gefertigten Altarantependium Emailbilder von den Wundertaten des Klostergründers hatte anbringen lassen: diese liegen den Miniaturen ohne Zweifel zugrunde. Der Mönch Leo hat ihnen aber nicht allein seine Kompositionen und die Typen der Figuren entlehnt, sondern er suchte auch in dem farbigen Eindruck mit seiner prunkvollen Vorlage zu wetteifern. Er hat seine Pigmente mit einer Sorgfalt ohnegleichen zubereitet, daß sie noch heute in fast unvermindertem Glanze erstrahlen, in großen Flächen von sattem Blau, leuchtendem Zinnober mit gelben Lichtern darin, hellem Grün und weichem Violett (Tafel III). Doch hat der Italiener, als er die byzantinischen Vorbilder in vollstem Verständnis für ihre technische Vollendung und für die Größe ihres Stils nachbildete, die eigene Phantasie nicht ausgeschaltet, sondern alle Vorgänge in gesteigerter Lebhaftigkeit nacherzählt, so daß seine Bilder bei aller Feierlichkeit der Gesamtwirkung doch voller Ausdruck und Bewegung sind.

Diesen Handschriften des Mönches Leo nahe verwandt sind zwei in Monte Cassino entstandene Exultetrollen. Es handelt sich hier um eine der süditalienischen Liturgie eigentümliche Art von Handschriften, lange Schriftbänder, auf denen ein bei der Kerzenweihe am Charsamstag verlesener Hymnus mit den Anfangsworten „Exultet jam angelica turba coelorum“ aufgezeichnet steht. In den in einer langen Kolonne geschriebenen Text schieben sich Bilder ein, und zwar stehen diese in umgekehrter Richtung so, daß sie von den unter der Kanzel Stehenden gesehen werden können, wenn der lesende Priester die Rolle langsam über die Kanzelbrüstung herniedergleiten läßt: eine der wunderbarsten Formen der Durchdringung von Text und Bild, die das Mittelalter ersonnen hat. Der Bedeutung und dem Inhalt des Hymnus entsprechend stellen die Bilder die Glorie Christi, eine symbolische Gestalt der Erde, ein paar Szenen aus dem Alten und Neuen Testament und die Herstellung der Osterkerze von der Bienenzucht und der Gewinnung des Wachses an dar.

Es kann nicht daran gedacht werden, hier alle erhaltenen Beispiele der Exultetrollen (im ganzen 16) aufzuführen; nur die kunstgeschichtlich wichtigen Stücke seien erwähnt. Die älteste bekannte Rolle gehört dem Schatz der Kathedrale von Bari; sie ist vor 1028 von einem byzantinischen Maler ausgeführt worden, der sich aber in der Wahl der Bilder und in der Gestaltung der zwei großen Initialen an ein älteres Vorbild der Benediktinerkunst angelehnt haben muß, dem auch die „langobardische“ Schrift des lateinischen Textes nach-

Leben des heiligen Benedikt

aus der Handschrift vom Monte Cassino im Vatikan, Vat. Lat. 1202 fol. 17 v. (Phot. Sansaini)

gebildet ist. Die künstlerische Vollendung erfährt die Illustration der Exultetrollen in den beiden erwähnten Erzeugnissen des Monte Cassino, die heute im Vatikan (Vat. lat. 4784) und im British Museum (Addit. 30337) aufbewahrt werden. Sie stehen, wie gesagt, den Handschriften des Leo sehr nahe und bezeugen wie diese in allen Stücken weitgehenden byzantinischen Einfluß; dabei ist die Zeichnung der Gestalten, der Gesichter wie der Gewänder, von äußerster Feinheit. Die großen Initialen sind auch hier aus rein nordischen Motiven gebildet.

Fassen wir die Eindrücke zusammen, die sich aus den verschiedenen Erzeugnissen der Malerei von Monte Cassino ergeben, so steht fest, daß die durch Desiderius aus Byzanz herbeigerufenen Künstler einen weitgehenden Einfluß ausgeübt haben. Über Nacht erblüht eine große Figurenmalerei in Mosaiken, Fresken und Miniaturen und der unfruchtbar gewordene Boden Campaniens bringt mit einem Male Kunstwerke hervor, die in dem Reichtum der Motive und in der Vollendung der Technik zu den bedeutendsten Leistungen der mittelalterlichen Kunst gehören. Doch war dieser Einfluß der griechischen Meister von vornherein in ganz bestimmte Grenzen gewiesen. Neben ihm bestand, die Fremden selbst zur Unterordnung zwingend, die festgefügte Tradition der einheimischen Kunst in der Ordnung des kirchlichen Schmucks. Und sie mußten es sich gefallen lassen, daß ihre sonst so gelehrigen Schüler sich in der Ausstattung ihrer Prachthandschriften von einer ihren Bestrebungen und ihrem Empfinden ganz entgegengesetzten Kunst, der des germanischen Nordens, leiten ließen. Zu einem Ausgleich dieser beiden Kräfte ist es nicht gekommen. Nach dem Weggang ihres großen Förderers, Desiderius, ist die Benediktinerkunst schnell erloschen, oder hat doch während des 12. Jahrhunderts nur ein trauriges Nachleben geführt. Die griechische Invasion in Monte Cassino erscheint dem Rückschauenden als eine glänzende, aber in ihren Wirkungen beschränkte Episode in der Geschichte der italienischen Kunst des Mittelalters. In der kurzen Zeit der künstlich herbeigeführten Blüte waren die unmittelbaren Schüler der Griechen allen Künstlern ihres Landes gewißlich überlegen: an lebendiger Kraft des Schaffens aber vermag sich Monte Cassino mit Rom nicht zu messen, und zu der Höhe malerischer Stilbildung, wie wir sie in den jüngsten Fresken von San Clemente bewundern, hat sich die Kunst der Benediktiner nicht erhoben.

Das grundlegende Werk für die hier behandelte Kunst ist E. Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, Paris 1904. Ihm gehen als erste Versuche, die mittelalterlichen Denkmäler Süditaliens bekannt zu machen, voraus: H. W. Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Dresden 1860 (aus dem Nachlasse herausgegeben von Quast) und D. Salazaro, Monumenti dell 'Italia Meridionale, Neapel 1870—78. — Für S. Vincenzo al Volturno vgl. neben Bertaux: O. Piscicelli-Taeggi, Pitture cristiane del IX° secolo a S. V. al V., Monte Cassino 1896. — Die im Text genannte Quelle für die Geschichte der Benediktinerkunst unter Desiderius, des Leo von Ostia Chronicon Casinense, findet man abgedruckt bei Migne, Patrologia latina, Bd. 173. Über S. Angelo in Formis und den Anteil der griechischen Künstler an diesem Freskenzyklus haben eingehend gehandelt F. X. Kraus, Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XIV, 1893 und Dobbert, Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XV, 1894. Dabei vertrat Kraus die Selbständigkeit der italienischen Künstler auf Grund des abendländischen Charakters des Programmes der Fresken. Dobbert hingegen behauptete den byzantinischen Charakter der Wandgemälde und belegte ihn durch eingehende ikonographische Nachweise. Bertaux hat dann in seinem Buche, Kap. VI, die Lösung in dieser Streitfrage gefunden, so wie sie im Anschluß an ihn hier vorgetragen worden ist. — Die Miniaturen von Mte. C. sind behandelt bei Caravita, I Codici e le Arti a M. C., Rom 1869; O. Piscicelli-Taeggi, Paleografia Artistica di M. C., M. C. 1877; O. Piscicelli-Taeggi und A. Latil, Les miniatures des manuscrits des M.-C., M.-C. 1899 Über die Exultetrollen hat Bertaux im 5. Kapitel seines Werkes besonders eingehend gehandelt.

C. Ferentillo.

Suchen wir weiter nach Erzeugnissen früher Monumentalmalerei des Mittelalters in Italien und wenden uns von den bisher betrachteten südlichen Gebieten dem Norden zu, so werden wir von einem Denkmal festgehalten, das einsam, fernab von der großen Straße gelegen, nur den Wenigsten bekannt, fortschreitendem Ruin entgegengeht: von den Fresken in der kleinen Benediktinerkirche S. Pietro, die unweit von Ferentillo im Tal der Nera an steilem Berghange steht (heute verhältnismäßig leicht vermittels der Tram von Terni nach Ferentillo zu erreichen).

Ihrem allgemeinen Stilcharakter nach wird man diese Fresken in das spätere 11. Jahrhundert setzen müssen; sie mögen einige Jahrzehnte nach dem durch Otto III. und nachdrücklicher noch durch Heinrich II. veranlaßten und geförderten Neubau der verfallenen, aus der Zeit der langobardischen Herrschaft in Spoleto stammenden Kirche entstanden sein. Eine Anknüpfung an irgendein bestimmtes Denkmal der italienischen Malerei dieser Zeit erscheint nicht möglich. Allen vergleichenden Bemühungen gegenüber behaupten diese Malereien eine absolute Eigenart. Eine merkwürdige Mischung von altem und neuem Geiste zeichnet sie aus. Die Umrahmung der einzelnen Bilder, die einst in drei Reihen übereinander die glatten Wände des einschiffigen Langhauses bedeckten, mit scheinbar vortretenden Säulen und über ihnen verkröpften Konsolgesimsen, der oberste Abschluß dicht unter dem Dach durch einen kräftigen Bogenfries, in dessen Öffnungen hinter leichtem Gitterwerk Vögel erscheinen, während auf der Unterseite der Bogenenden Fische gemalt sind (Abb. 35), knüpfen deutlich an Motive der spätantiken Dekorationskunst an, mag auch die Klarheit über den ursprünglichen Zusammenhang der Elemente verloren gegangen sein. Ebenso stehen die Figuren in ihren gedrungenen Proportionen, dem kräftigen Körperbau, den sehr bestimmt modellierten Köpfen mit großen, ausdrucksvollen Augen den von der Antike abgeleiteten Typen des ersten Jahrtausends noch ganz nahe. Dagegen verrät sich in den Kompositionen, in der Beweglichkeit der Figuren, die sich in einem besonderen Falle, wie dem Noah, der den Befehl zum Bau der Arche erhält, zu großartigem Schwunge steigert, und in der dekorativen Führung der Faltenlinien der neue Geist, wie er in der römischen Malerei des 11. Jahrhunderts so entschieden hervortrat. Nur daß hier in Ferentillo an die Stelle der zarten Grazie der Figuren eine fast pathetische Großartigkeit tritt, die Zeichnung gegenüber dem feinen Linienstil von Sant'Elia oder San Clemente breit und einfach bleibt und alle Linienschönheit der wuchtigen Geschlossenheit der Silhouette untergeordnet wird.

Es ist sehr zu beklagen, daß nur so wenig hier erhalten blieb und das wenige noch dazu so stark verblaßt oder — wie die obersten Felder der linken Wand mit der Schöpfungsgeschichte — hart restauriert. Über den ursprünglichen Bestand kann man heute nur so viel noch aussagen, daß auf der linken Wand Szenen der Genesis bis zur Josephsgeschichte, auf der rechten Bilder des Neuen Testaments gemalt waren. Dabei ist es merkwürdig, daß die letzteren erst mit dem zweiten Streifen von oben beginnen, die oberste Zone aber, nach den spärlichen Resten zu schließen, ein Bild der Herrlichkeit Christi enthalten zu haben scheint (links zwei Propheten, Samuel und Daniel, in Wechselrede, dann Engel von links und rechts heranschreitend auf den nun ganz zerstörten Christus zu, auf den die erhaltenen Inschriftworte . . terra . . potestas . . Scs. Dominus Deus schließen lassen); das wäre also eine Übertragung des ursprünglich am Tribunen- oder Triumphbogen ausgebildeten Motivs auf die Langwand, an der es sich seiner Natur nach gar nicht richtig zu entwickeln ver-

Abb. 35. Erschaffung der Eva, Wandbild in der Kirche von Ferentillo (Phot. Gargiolli).

mag. Von den Bildern der Geschichte Christi, die nur lückenhaft und verderbt erhalten sind, seien nur dreie besonders erwähnt: die heiligen Drei Könige auf dem Heimritt (Abb. 36), merkwürdig kühn im Entwurf und zart und lebendig in der Zeichnung, in den Verkürzungen der Figuren, ihrem schlanken Wuchs, dem tänzelnden Schritt der dünngliedrigen Pferde aus einer ganz anderen Empfindung herausgeboren als die Bilder umher: hier mag eine Vorlage aus dem Kreise der Maler von S. Clemente in Rom verwertet worden sein; dann der Einzug in Jerusalem, der im Gegensatz zu diesem Bilde sehr streng gefaßt ist und sich mit dem im Damensitz reitenden und gerade aus dem Bild herausblickenden Christus an ein älteres byzantinisches Vorbild anschließt; endlich die Kreuztragung, auf der Christus mit dem geschulterten Kreuze in geschlossener Gruppe mit den beiden Schächern einherschreitet, so wie es auf einem Fresko in S. Maria Antiqua in Rom vorgebildet ist. Merkwürdig, daß mit diesem Bilde die Reihe an der Eingangsseite abschließt: so mochte dann die Kreuzigung an der Eingangswand gemalt sein, wie es in S. Urbano bei Rom geschieht. (Die Madonna mit dem knienden Abt in der linken Nebenapsis hat mit diesem Zyklus gar nichts zu tun; sie kann frühestens zu Ende des 13. Jahrhunderts gemalt sein.)

Abb. 36. Heimritt der Drei Könige, Ferentillo (Phot. Gargiolli).

So unbefriedigend auch die völlige Isolierung dieser Wandmalereien von Ferentillo in ihrer Zeit sein mag — ihre entwicklungsgeschichtliche Bedeutung ist gar nicht hoch genug einzuschätzen. Sie sind neben S. Angelo in Formis das wichtigste Bindeglied zwischen der frühchristlichen Monumentalmalerei und der Kunst des reifen Mittelalters, sie beweisen abermals, wie die benediktinische Klosterkunst die Traditionen der frühchristlichen Zeit aufrecht erhalten und der Zukunft überliefert hat. Man hat mit vollem Rechte auf die engen Beziehungen hingewiesen, die im Programm wie auch in den formalen Eigentümlichkeiten der die Bilder umrahmenden Scheinarchitektur zwischen dem Zyklus von Ferentillo und den Fresken in der Oberkirche von San Francesco in Assisi bestehen. Das brauchen nicht individuelle Beziehungen zu sein der Art, daß Assisi geradezu an Ferentillo angeknüpft hätte, wohl aber besitzen wir heute in Ferentillo das einzige Zeugnis dafür, daß die Dinge, die im 13. Jahrhundert in Assisi in reifster Ausbildung erscheinen, in ununterbrochener Tradition aus der frühchristlichen Zeit durch das ganze Mittelalter hin sich entwickelt haben.

Die Fresken von Ferentillo sind in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts auf Veranlassung Giov. Batt. de'Rossis freigelegt worden; dieser hat im Bollettino di archeol. crist. 1875 zuerst über sie berichtet, er vermochte aber ihre kunstgeschichtliche Bedeutung noch nicht zu bestimmen, weil er sie für Werke des 8. Jahrhunderts ansah. — Während die italienische Literatur dies bedeutende Denkmal fast durchweg mit Stillschweigen übergeht (selbst in Venturis Storia sucht man es vergebens!), hat A. Schmarsow im Repert. f. Kunstw. XXVIII, 1906, nachdrücklich darauf hingewiesen, eine genaue Beschreibung des Vorhandenen gegeben (die zur Ergänzung des hier Gesagten herangezogen werden muß) und die historische Stellung der Fresken als Hauptwerke der „romanischen" Malerei in Mittelitalien zum ersten Male richtig fixiert; auch den Hinweis auf die Beziehungen zu Assisi verdanken wir ihm.

Neben Ferentillo kommen im mittelitalienischen Gebiete nur noch die sehr verdorbenen und wohl von Anfang an wenig bedeutenden Fresken in der Krypta von S. Ansano in Spoleto in Betracht. In den rundbogig geschlossenen Wandfeldern des dreischiffigen gewölbten Raumes sind Passionsszenen, die Madonna in trono und Geschichten der heiligen Anachoreten Isaak und Martialis gemalt. Die Sachen sind wohl älter als Ferentillo, mögen in das 10. Jahrhundert zurückgehen. — Weitere Malereien des Mittelalters in Spoleto werden später zu besprechen sein.

D. Oberitalien.

Die Malerei des frühen Mittelalters in Oberitalien ist uns heute nicht annähernd in dem gleichen Umfange bekannt, wie die Malerei in Rom und in Unteritalien. Nur ganz vereinzelte Denkmäler sind uns erhalten, aus denen sich weder eine fortlaufende Entwicklung wie in Rom, noch eine so bestimmt geartete Kunstschule wie die von Monte Cassino erschließen läßt.

Während sich die Geschichte der oberitalienischen Plastik bis in die Zeit der langobardischen Herrschaft zurückverfolgen läßt, sind uns Malereien aus dieser Zeit nicht erhal-

ten; nur eine ferne Kunde meldet von gegenständlich wie es scheint höchst interessanten Wandbildern, Darstellungen aus der Geschichte der Langobarden, mit denen die Königin Theodolinde ihren Palast in Monza hat schmücken lassen. Die frühesten erhaltenen Denkmäler gehören dem 10. Jahrhundert an. Die Jahreszahl 996 steht in einer Inschrift, die sich auf die bedeutenden Freskenreste in einem alten Grottenheiligtum unweit der Kirche SS. Celso e Nazaro in Verona bezieht. An der tonnengewölbten Decke ist ein großes Bild des thronenden Christus in einer von zwei Engeln getragenen mandelförmigen Glorie zu sehen, dazu Reste der vier Evangelistensymbole; an den Wänden ein paar Engelgestalten, die Madonna und zwei Halbfiguren von Heiligen. Die lebhafte Bewegung der Engel, die eigentümlichen Gesichter mit den weit geöffneten Augen und den schmalen, spitzen Nasen, die einfachen, starken Gewandlinien und das lebendige Kolorit voll farbiger Schatten und heller roter Lichter verleihen diesen Fresken bei aller Verderbnis eine seltene Kraft des Eindrucks. Doch ist es trotz des so bestimmten Charakters nicht leicht, sie einzuordnen und zu anderen Werken in Beziehung zu setzen. Der wohl mit Recht in das frühe 10. Jahrhundert datierte Altar in dem Kirchlein San Benedetto in Civate (bei Lecco), dessen Vorder- und Seitenwände mit den Gestalten Christi zwischen Maria und Johannes, des Andreas und des Benedikt bemalt sind, zeigt einen ganz abweichenden Stil, der seine Abkunft von der byzantinischen Malerei nicht verleugnen kann. Und abermals von anderer Art ist das zweite Hauptdenkmal der oberitalienischen Malerei dieser Epoche, die Fresken in der Apsis der 1007 geweihten Kirche von San Vincenzo di Galliano bei Cantu, südlich vom Comer See. In der Wölbung ein großes Bild der Herrlichkeit Christi, der schlank und hoch aufgerichtet mit ausgebreiteten Armen in der mandelförmigen Glorie steht, während Jeremias und Ezechiel ihm in tiefer Neigung huldigen und Michael und Gabriel in höchster Feierlichkeit an den Seiten die Ehrenwache halten. Darunter vier Geschichten des Titelheiligen in ausdrucksvoller Erzählung, zumal in dem noch gut erhaltenen Bilde des Martyriums, wo dem Heiligen von rohen Henkersknechten geschmolzenes Blei über den nackten Leib gegossen wird.

Abb. 37. Jeremias aus dem Apsisbild in S. Vincenzo di Galliano (nach Toesca).

Daß die Fresken von Galliano auf byzantinische Vorbilder zurückgehen, ergibt sich schon aus dem Thema des Apsisbildes. Christus zwischen Engeln, das ist, wie man aus Ravenna weiß, ein bevorzugter Gegenstand der frühbyzantinischen Malerei. Die Kostüme der Erzengel, die ehrfurchtsvolle Beugung, die Proskynese, der Propheten

(Abb. 37), ihre Köpfe mit den breiten Untergesichtern und den spitz zulaufenden Bärten, die Ordnung der Gewandfalten und die breiten Lichter auf dem Nackten, wie auf den Gewändern: alles deutet auf die Herkunft von Osten. Und doch trägt diese Malerei in allen einzelnen Zügen den Stempel abendländischer Kunst, in der eindringlichen Wucht der Bewegungen so gut wie in der breiten Modellierung, die Lichter und Schatten zu großen ornamentalen Flächenwerten umprägt. Es hat hier der gleiche Geist gewaltet, der zur selben Zeit in den alemannischen Klöstern Vorlagen frühbyzantinischer Evangelienillustration in die eindrucksvolle Sprache der ottonischen Miniaturen übersetzt hat, und man wird diese beiden Kunstkreise kaum unabhängig voneinander denken können. Doch bleibt es uns auch hier versagt, weitere Schlüsse zu ziehen, da dies bedeutsame Denkmal der oberitalienischen Malerei kaum weniger isoliert dasteht, wie die Fresken am Volturno oder in Ferentillo.

Wenige Fragmente etwa gleichzeitiger Malerei reihen sich an, unter denen zwei — eher noch ältere — Köpfe in Medaillons an einem Bogen in S. Ambrogio in Mailand besonders hervorzuheben sind. Es sind ganz geradeaus gerichtete bartlose Gesichter von ornamentaler Kraft der Zeichnung, die in den weit geöffneten Augen und dem verhältnismäßig kleinen, in scharfer Wellenlinie gezeichneten Mund geradezu an Köpfe aus der rheinischen „Adagruppe" des 9. Jahrhunderts erinnern.

Bei der Spärlichkeit des Materials an großer Kunst ist es wertvoll, daß hier eine Reihe von Miniaturhandschriften zur Ergänzung des Bildes herangezogen werden kann. Ihre künstlerische Bedeutung ist nicht groß, aber sie lassen doch einige Schlüsse auf die treibenden Kräfte in der oberitalienischen Malerei der Zeit zu, indem sie einen starken Einfluß vom Norden her bezeugen. Ein besonders wichtiges Zentrum der Handschriftenproduktion war das von dem Iren Columban gegründete Kloster Bobbio im Apennin. Wir sind nicht in der Lage die Entwicklung der Miniaturmalerei hier Schritt für Schritt zu verfolgen, so wie wir es etwa in Sankt Gallen tun können. Die vereinzelten, heute in Turin, in der Ambrosiana in Mailand und im Vatikan verwahrten Handschriften sind aber doch insoweit von gleicher Art, als sie in ihrer Ornamentik vielfache Nachwirkungen der bei der Gründung nach Bobbio eingeführten irischen Codices verraten und zugleich in Initialen und in den Figuren von der alemannischen Klosterkunst beeinflußt sind. Doch haben die Maler außerdem noch ältere italienische Handschriften vor Augen gehabt, und so kommt es zu einem ganz eigentümlichen Mischstil, wie in dem großen Titelbild des dem 9.—10. Jahrhundert angehörigen Psalters im Vatikan, Vat. lat 83.

Da sitzt David auf hohem Thron mit Zepter und Harfe, neben und unter ihm die Schreiber der Psalmen Asaph, Aeman, Aethan und Idithun nach einem in frühmittelalterlichen Miniaturen und Elfenbeinen verbreiteten Schema, dessen Zusammenhang mit den frühchristlichen Konsulardiptychen gerade in diesem Bilde aus Bobbio klar erkennbar ist. Um so merkwürdiger wirkt hier die Umrahmung durch einen auf ganz flächig stilisierten Säulen ruhenden Bogen, dessen Rund Tier- und Flechtornamente von rein irischem Charakter füllen. Die Zeichnung der Gestalten geschieht mit wenigen scharf ausgeprägten Linien, die stumpfen Farben decken die Flächen ohne Versuch, die Körper zu modellieren.

Ein im Motiv nahe verwandtes Bild findet sich in einer wohl der nördlichen Lombardei entstammenden Psalmenhandschrift der Münchner Bibliothek Clm. 343 (Abb. 38). Die Komposition und die Zeichnung sind wesentlich freier, als im Vatikanischen Codex, die nordischen Ornamentmotive beschränken sich hier auf die freien Knoten am Bogenansatz und das Flechtwerk in der Bogenfläche, doch kommen auch in dieser Handschrift Tierornamente irischen Ursprungs vor.

Eine andere für die oberitalienische Handschriftenmalerei wichtige Stätte ist Ivrea in Piemont. Hier ist unter Bischof Warmund (969—1001) eine Reihe noch heute in der Kapitelbibliothek erhaltener Codices entstanden, unter denen ein mit Federzeichnungen reich illustriertes Missale besondere Beachtung verdient.

Diese mit einfachen und wenig belebten Linienzügen und leichter Kolorierung arbeitende Illustration herrscht in Oberitalien bis ins 12. Jahrhundert hinein. Nur wenige Handschriften

verdienen eine besondere Erwähnung. Gegenständlich von Interesse ist das Leben der Markgräfin Mathilde von Tuscien von Donizone aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts in der Vatikanischen Bibliothek, cod. Vat. lat. 4922, mit meist reinen Federzeichnungen von ausgeprägt nordischem Charakter; einige mit Farben gedeckte Miniaturen erscheinen dagegen sehr roh und vermögen nur durch ihren Inhalt zu interessieren, wie das Widmungsbild, auf dem der Verfasser der Mathilde sein Buch überreicht.

Abb. 38. David, die Psalmen diktierend, Psalter in München Clm. 343 (Phot. Teufel).

Aus der Abtei S. Benedetto di Polirone sind einige bedeutende Handschriften in die Städtische Bibliothek von Mantua gelangt. Noch dem 11. Jahrhundert gehört der Matthäuskommentar C. IV, 1 an, dessen große Initiale den engsten Zusammenhang mit der oberdeutschen Kunst verrät. Durch zwei große farbige Bilder zeichnet sich vor allen oberitalienischen Handschriften das schon dem 12. Jahrhundert angehörende Psalterium C. III, 20 aus: David unter seinen Sängern und David vor der Bundeslade.

Es muß der weiteren Forschung überlassen bleiben, durch systematische Verarbeitung des Materials das Bild der oberitalienischen Malerei der Zeit noch weiter zu klären. Eine wertvolle Grundlage ist durch das große Werk von Pietro Toesca, La Pittura e la miniatura nella Lombardia, Mailand 1912, geschaffen, wenn auch das Schwergewicht der Darstellung hier auf dem 14.—15. Jahrhundert ruht. Wertvolle Bemerkungen bei Swarzenski, Die Salzburger Buchmalerei 1913, S. 81 f. — Für die Handschriften von Bobbio vgl. noch Carlo Cipolla, Codici bobbiesi, Mailand 1907; für Ivrea Carta-Cipolla-Frati, Atlante paleografico-artistico, Turin 1889.

Abb. 39. Stuckfiguren in S. Maria della Valle in Cividale (Phot. Wlha).

2. Die Plastik des frühen Mittelalters.

Die Entwicklung der mittelalterlichen Plastik wird hier in zwei aufeinanderfolgenden Kapiteln dargestellt und so zwischen die Anfänge und die Vollendung der mittelalterlichen Malerei eingeschoben. Denn die Malerei hat zunächst den Vorrang vor der Plastik besessen, im weiteren Verlauf des Mittelalters aber die Führung an diese abgegeben. Die Zeitgrenze zwischen den beiden Kapiteln ist um das Jahr 1200 angenommen, doch soll von allzuscharfer chronologischer Scheidung zugunsten zusammenhängender Darstellung des Schaffens in einzelnen Landschaften, vor allem in Toskana, abgesehen werden.

A. Oberitalien.

Hier ist von der Plastik weit mehr zu sagen, als von der Malerei. Zumal von den Anfängen. Sie sind mit der Herrschaft der Langobarden enge verknüpft. Von allen germanischen Stämmen, die während der Völkerwanderung in Italien einbrachen, sind die Langobarden die einzigen, die für längere Zeit in weiten Gebieten des Landes seßhaft geworden sind und eine selbständige Kultur auf italienischem Boden begründet haben, die einzigen auch, die sich mit der alteingesessenen Bevölkerung verschmolzen haben und deren Art noch auf Jahrhunderte in ihr wirksam geblieben ist. Im Jahre 586 waren sie unter Alboin in Italien eingefallen und hatten in kürzester Zeit fast ganz Ober- und Mittelitalien erobert; nur an Venedig, Ravenna und Rom waren ihre Angriffe gescheitert; weiter südlich bildete das Herzogtum Benevent noch eine langobardische Enklave. In den Jahren 773—74 brach

ihre Herrschaft durch Karls des Großen Sieg zusammen; doch ward der Stamm damit nicht vernichtet, vielmehr erst recht zur Vermischung mit der einheimischen Bevölkerung getrieben, in der das germanische Element sich als das stärkere und für alle Zukunft bestimmende erwies.

Die Langobarden haben, als sie in Oberitalien einbrachen, eine eigene große Kunst nicht besessen. Schmuckstücke, in frühen langobardischen Gräbern, in Cividale, Castel Trosino bei Ascoli, Nocera Umbra, gefunden, bezeugen in Grundformen und Dekoration den germanischen Charakter der langobardischen Kleinkunst; die Fibeln und Spangen mit Tierkopfendigungen und gekerbter Tierornamentik auf den Flächen unterscheiden sich nicht von gleichen Zierstücken aus fränkischen Gräbern. Sonst aber haben sie sich der Kunst angeschlossen, die sie in ihren neuen Wohnsitzen vorfanden. Die prachtvollen Weihestücke, die die Königin Theudelinde († 625) für ihre Kirche in Monza stiftete, sind nicht von Langobarden, sondern von einheimischen Künstlern gefertigt, wenn nicht gar von Rom bezogen worden: die nahen Beziehungen der Königin zu Papst Gregor dem Großen fanden in der künstlerischen Kultur ihres Hofes ihren Ausdruck. Von einer langobardischen Kunsttätigkeit im großen kann erst seit dem Ende des 7. Jahrhunderts die Rede sein. Die meisten Denkmäler gehören dem 8. Jahrhundert an. Es sind durchweg dekorative Arbeiten, Altarciborien, Chorschranken, Kanzeln, Taufbecken usw., in denen die figürlichen Darstellungen von vornherein eine untergeordnete Rolle zu spielen hatten und das Ornament überwog.

Die Frage, wie weit wir in diesen „langobardischen", d. h. zunächst nichts anderes als „unter langobardischer Herrschaft entstandenen" Werken selbständige Erzeugnisse des germanischen Stammes oder nur Verarbeitungen antiker, orientalischer oder byzantinischer Motive — ja am Ende gar Arbeiten nicht langobardischer Künstler zu sehen haben, ist heute noch heftig umstritten. Grundlegend ist hier das Werk des früh verstorbenen Raffaello Cattaneo, L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa, Venedig 1887, das die ganze Fülle der italienischen Kunstdenkmäler jener bis dahin wenig berücksichtigten Jahrhunderte mit erstaunlichem Fleiße zusammengetragen und zum Teil in guten Abbildungen veröffentlicht hat. Cattaneo leugnete jeden Anteil der Germanen, wies die Quellen jener dekorativen Kunst in der Antike, im Orient und in Byzanz nach und verteilte die Arbeiten — etwas willkürlich — auf italienische und griechische Künstler. Die Auffassung Cattaneos wird geteilt von Fontana, Sull'origine dell'arte Lombarda im Archivio storico Lombardo 1896. — Dagegen vertreten den „germanischen" Standpunkt vor allem Stückelberg und Haupt. Stückelberg gibt in seiner kleinen Schrift, Langobardische Plastik, Zürich 1896, eine sehr klare, durch Illustrationen verdeutlichte Übersicht über die verschiedenen Ornamenttypen auf „langobardischen" Denkmälern und versucht, fast alle diese Typen als germanische Kunstformen nachzuweisen. Haupt widmet den Langobarden ein Kapitel seines Buches: Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen, Leipzig 1909; er beschränkt sich darin auf eine Charakteristik der Hauptdenkmäler mit der dem ganzen Buche eigenen Tendenz, möglichst viel für die Germanen in Anspruch zu nehmen. — Diesen extremen Anschauungen gegenüber verfolgt M. G. Zimmermann, Oberital. Plastik des frühen und hohen Mittelalters, Leipzig 1897, eine Politik der mittleren Linie. Er weist den byzantinischen Ursprung vieler von Stückelberg für langobardisch angesehenen Motive nach, hält aber an dem germanischen Charakter des Hauptmotivs „langobardischer" Ornamentik, des Flechtwerks, fest und erklärt die Langobarden für die Träger der ganzen in der Ornamentik und in der figürlichen Skulptur der Zeit sich dokumentierenden künstlerischen Bewegung. — H. v. d. Gabelentz, Mittelalterl. Plastik in Venedig, Leipzig 1903, bringt ebenfalls eine katalogartige Aufzählung der wichtigsten Ornamentmotive und eine Kritik ihrer Herkunft. Er gelangt überall zu einer Ableitung von der Antike oder von der byzantinischen Kunst und wagt nur fragweise von einem Einfluß der Germanen auf ihre Ausgestaltung zu reden. — Neuerdings ist die byzantinische Theorie nachdrücklichst von Emile Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale I, 1904 und bei Michel, Hist. de l'art I, 1 vertreten worden. — Venturi, Band II, vermeidet eine bestimmte Stellungnahme.

Heute erscheint es gewiß begreiflich, daß man in einem früheren Stadium der Kunstforschung die unter langobardischer Herrschaft erwachsene Kunst in Italien für eine Schöpfung der Langobarden selbst, für etwas essentiell Germanisches ansah. Der „barbarische"

Charakter der Werke mußte zu dieser Ansicht verführen, solange die Einsicht in die allgemeine Entwicklungstendenz der Mittelmeerkunst, ihr anti-antikisches Wesen, noch nicht gewonnen war. Daß eine besonders markante, durch Inschriften fest datierbare Gruppe von Kunstwerken in Cividale, der Residenz einer langobardischen Dynastie, erhalten blieb, bot solcher Ansicht besonderen Vorschub. Doch mußte sie mit der Ausbreitung unserer Materialkenntnis und unserer historischen Erkenntnisse für alle Einsichtigen mehr und mehr erschüttert und auf ein Mindestmaß zurückgeführt werden. Die Tatsache, daß Erzeugnisse des „langobardischen" Stils in Gebieten Italiens vorhanden sind, die niemals langobardischer Herrschaft anheimgefallen, in Venedig, in überwältigend großer Zahl in Rom, kann nicht mehr mit einer leichten Geste abgetan werden. Und Bertaux' Hinweis auf ein stilreines „langobardisches" Plattenfragment im apulischen Otranto müßte allein allen Zweiflern die Augen öffnen. Überzeugende Beweise dafür, daß Langobarden von Geblüt künstlerisch tätig gewesen wären, besitzen wir in keinem Fall; im Gegenteil: alle Inschriften sind lateinisch und die wenigen Künstlernamen (Ursus, Stefan, Juvintinus und Juvianus) sind es ebenfalls. Daß die Pflanzenmotive, die Rankenformen, die Rosetten und Palmetten auf „langobardischen" Kunstdenkmälern dem Kreise der Mittelmeerkunst entstammen, kann nicht mehr bestritten werden. Aber auch das Band, dieses immer mit besonderem Nachdruck als germanisch proklamierte Motiv, ist in seiner Grundform als ganz flacher Streifen mit zwei parallelen Riefen von der byzantinischen Kunst oder von deren vorderasiatischen Quellen entlehnt: Ornamente an syrischen Bauten, die Kapitelle der Hagia Sophia sind genügender Beweis hierfür. Nein, es gibt kein einziges „nationales Element" in dieser Kunst. Eine andere Frage ist, ob man die besondere Art der Verarbeitung der vom Osten nach Italien eingedrungenen Motive den Germanen zuschreiben darf, das ganz flache Relief, in dem nicht nur jenes Bandwerk, sondern auch alle organischen Formen wiedergegeben werden, und die reichen Verflechtungen des Bandornaments? Für das flache Relief wird auch dies nicht angängig sein. Es ist eben doch nichts anderes, als die letzte Konsequenz jener stilistischen Entwicklung, die der gesamten Mittelmeerkunst seit dem 5. Jahrhundert das Gepräge gibt: der Preisgabe aller organischen Formgestaltung, der Herrschaft des ornamentalen Stilprinzips. Es ist nicht germanischer, sondern orientalischer Geist, der hier gebietet, und — um es einfach zu sagen — die italienische Kunst dieser Zeit würde in dieser Hinsicht nicht anders aussehen, hätte auch kein Langobarde je seinen Fuß auf italienischen Boden gesetzt.

Hingegen scheinen die Flechtmotive der italienischen Bandornamentik dieser Zeit über alles hinauszugehen, was die Mittelmeerkunst bis dahin geschaffen hatte. Mehrteilige Schlingen, Riemengeflechte, Kreis- und Rautengeflechte sind der antiken und byzantinischen Kunst nicht fremd. Aber die fast unerschöpflichen Kombinationen dieser Grundformen zu kompliziertesten Bildungen entwickeln sich doch erst jetzt und erst in Italien. In ununterbrochenem Verlauf schlingen sich die Bänder zu reich belebten Mustern durcheinander. Der Gedanke an ein natürliches Geflecht, das in sich selbst Halt finden könnte, tritt völlig zurück, es handelt sich um ein ganz freies Linienspiel in der Fläche, und grade die Freude am Irrationalen, an der unaufhörlichen Bewegung scheint für die einzelnen Ornamentgruppen maßgebend gewesen zu sein. Versucht das Auge nur einmal, dem Lauf eines dieser Bänder zu folgen, so fühlt es sich bald durch das ganze Ornamentfeld hin- und hergerissen, bald eilt es in schneller Fahrt quer über die ganze Platte hin, bald windet es sich langsam durch kleinere Rauten und Kreise und vermag bald gar kein klares Gesamtbild des Ornamentes mehr zu fassen (vgl. Abb. 44 mit einem späten Beispiel solchen Flechtwerks). Die Ruhe klassisch-antiker

Ornamentreihen ist einem heftig bewegten, scheinbar willkürlichen Kreuz- und Querlauf der Bänder gewichen. Die innere Verwandtschaft des ästhetischen Erlebnisses mit dem an der nordischen Tierornamentik scheint unverkennbar und man könnte sich wohl versucht fühlen, nicht in den Grundformen, wohl aber in der besonderen, im wesentlichen auf Italien und auf die Zeit (wenn auch, wie schon gesagt, nicht auf den Bereich!) der langobardischen Herrschaft beschränkten Ausgestaltung der Bandornamentik eine Äußerung des germanischen Geistes zu sehen.

Die Bodenständigkeit dieser hier ins Auge gefaßten Kunst ist jedenfalls nicht zu leugnen; denn so sicher ihre Wurzeln in der byzantinischen Kunst liegen, so lassen sich ihre italienischen Erzeugnisse doch ganz bestimmt von rein byzantinischen Arbeiten der Zeit, von byzantinischem Import und Werken byzantinischer Künstler in Italien, unterscheiden. Es wird auch von Verfechtern der langobardischen Originalität zugegeben, daß eine Reihe dekorativer Arbeiten der Zeit in Oberitalien von byzantinischen Künstlern geschaffen sind — und zwar gerade die besten. Der Hof hat augenscheinlich nur Griechen und griechisch geschulte Meister beschäftigt; denn alles, was im Umkreis der alten Residenzen Mailand und Pavia erhalten ist, ist rein byzantinischer Art. So der steinerne Sarkophag der im Jahre 720 verstorbenen Teodota im Palazzo Malaspina zu Pavia mit dem regelmäßigen, von flächig stilisierten Weinblättern und Trauben gefüllten Kreis-Ranken-Ornament im Rahmen und den heraldisch um den „Lebensbaum“ geordneten Chimären und Pfauen, die aus dem Kelche nippen; so das prachtvolle Fragment einer Treppenwange mit dem Pfau auf rankenbedecktem Feld aus S. Salvatore in Brescia. Einige Fragmente von Platten mit Ranken und Rosetten in Santa Maria della Valle in Cividale gehören in dieselbe Reihe. Diese Kirche selbst, wohl eine Stiftung der Herzogin Peltrudis um die Mitte des 8. Jahrhunderts, ist nun das reinste Denkmal einer in allen Stücken vom Orient abhängigen Kunst auf oberitalienischem Boden. Das Innere ist mit Stukkaturen reich geschmückt, vor allem die Eingangswand. Die Türlünette wird von einem breiten Bogen umrahmt, in dessen Mitte eine ganz frei aus dem Grund herausgearbeitete Weinranke hinläuft (s. Abb. 39); die zarten Stengel, die noch einigermaßen naturalistisch behandelten Blätter und Trauben heben sich hell vom dunklen Schattengrunde ab. Den äußeren Abschluß bildet eine hohe durchbrochene Kante, der wohl ein Blütenmotiv zugrunde liegt. Über der Tür zieht sich ein hoher Fries hin, der oben und unten von einem schmalen Streifen mit achtblättrigen Blüten eingefaßt wird und in dem zu beiden Seiten des Mittelfensters je drei überlebensgroße weibliche Gestalten in hohem Relief stehen. Es sind griechische Heilige, und diese einzigartigen Beispiele großer figuraler Plastik des 8. Jahrhunderts gehören auch nach ihrer äußeren Erscheinung, nach Kostümen und Stellungsmotiven offensichtlich der byzantinischen Kunst an. Die strengen Konturen, die tiefen, parallelen Faltenrillen der Gewänder entsprechen den in der Kunst des östlichen Mittelmeerkreises herausgebildeten Stiltendenzen. Es ist bemerkenswert und mahnt abermals zu höchster Vorsicht in aller „Germanen“-Theorie, daß sich in unlöslichem Zusammenhang mit dieser durchaus östlichen Kunst ein verhältnismäßig kompliziertes Rautengeflecht im Bogen des Fensters findet!

Von solchen sicher byzantinischen Arbeiten nun unterscheidet sich wie gesagt die Hauptmasse der „langobardischen“ Denkmäler sehr bestimmt durch eine viel geringere Qualität. Es ist in diesem Zusammenhang gar nicht daran zu denken, der Fülle dieser uns überkommenen Zeugen frühmittelalterlicher, dekorativer Skulptur gerecht zu werden. Nur von den Hauptdenkmälern kann die Rede sein.

Im Vordergrund stehen, wie schon erwähnt, die in Cividale erhaltenen Werke. Zunächst der unter König Liutprand ca. 740 errichtete Baldachin über dem Taufbecken im Dom, an dem außer den Reliefs an

Abb. 40. Sigwaltplatte am Taufbecken im Dom zu Cividale (Phot. Wlha).

den oberen Bogenflächen vor allem die beiden den Eingang flankierenden Brüstungsplatten unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Links sind zwei, anscheinend von älteren Chorschranken stammende Plattenfragmente eingebaut, eine große vielteilige Rosette von sehr präziser Arbeit des ganz flachen Reliefs und der Rest einer großen, in quadratische Felder geteilten Platte mit zwei Evangelistensymbolen und einem besonders reichen Bandgeflecht darüber. Auf der anderen Seite dagegen steht eine noch ganz intakte Reliefplatte (Abb. 40), die laut Inschrift vom Patriarchen Sigwalt (762—76) gestiftet worden ist. An den Seiten je zwei Medaillons mit den Evangelistensymbolen; in der Mitte in zwei Streifen oben das Kreuz zwischen zwei Leuchtern, Palmetten und Rosetten, unten ein Baum, dessen beide Äste in Tierköpfe enden, während zu den Seiten zwei Greifen und zwei traubenfressende Vögel stehen. Da haben wir das markanteste Beispiel figürlicher Darstellung in dieser Kunst. Das ganz flache Relief, die harten Konturen, die einfache Gravierung im Inneren zeigen, daß wir hier an dem äußersten Gegenpol dem klassischen Kunstgefühl gegenüber, angelangt sind. Der Sinn für die organische Form ist völlig abhanden gekommen, der Menschenkopf, die Tierkörper, die Pflanzen und die tektonischen Gebilde werden alle der gleichen rein dekorativen Anschauung untergeordnet. Die Plastik hat sich in Preisgabe aller ihr eigentümlichen Kräfte den Gestaltungsgesetzen der Webekunst hingegeben. Der Baum mit den gegenständigen Tieren ist offenbar die Kopie eines persischen oder byzantinischen Stoffmusters. Dann aber muß begriffen werden, daß in der Anpassung der übrigen Bestandteile der Komposition, vor allem der Symbole, an diesen „Webestil" ein sicheres, in sich völlig ausgereiftes — und darum allem Anschein zuwider doch nicht „barbarisches" Stilempfinden gewaltet hat. Wesentlich roher ist dagegen die Arbeit an dem Altar, den der König Ratchis (744—49) zu Ehren seines verstorbenen Vaters, des Herzogs Pemmo, in die Martinskirche von Cividale gestiftet hat. Auf der Vorderseite Christus in der von Engeln getragenen Glorie, links und rechts Heimsuchung und Anbetung der Könige, natürlich nach fremden Vorbildern, doch in ganz grober Verderbnis aller Formen gemeißelt, der kein irgendwie positiver Stilwert mehr zukommt.

Die Literatur ist oben schon vollständig aufgeführt worden; nur für die Stukkaturen in Cividale sei noch auf Strzygowskis Aufsatz „Das orientalische Italien", Monatsh. f. Kunstw. I, 1908, verwiesen.

Wollen wir die Entwicklung der Plastik in Oberitalien im Anschluß an diese Denkmäler des 8. Jahrhunderts weiter verfolgen, so sehen wir uns zunächst wieder vor ein Problem gestellt, über welches eine Einigung unter den Forschern noch nicht erzielt ist. Es handelt sich um die Entstehungszeit des großen, auf allen vier Seiten mit figürlichen Reliefs geschmückten Ciboriums über dem Hochaltar der Kirche Sant' Ambrogio in Mailand (Abb. 41). Nachdem man es lange in die Zeit des Bischofs Angilbert II. datiert hatte, der im Jahre 835 die noch heute unter diesem Ciborium erhaltene reiche goldene Altarbekleidung gestiftet, wurde es nach M. G. Zimmermanns Vorgang (Oberital. Plastik, S. 172 ff.) als Werk des 12. bis 13. Jahrhunderts angesehen; denn man besitzt eine Nachricht, daß kurz vor dem Jahre 1196 die Kuppel der Kirche eingestürzt sei und großen Schaden angerichtet habe; da müsse dann

Abb. 41. Ciborium in Sant' Ambrogio in Mailand (Phot. Alinari).

auch das alte Ciborium mit zugrundegegangen sein. Aber nun ist ja der Altar des 9. Jahrhunderts völlig intakt bis auf unsere Tage erhalten geblieben, da ist ein Einsturz des ihn bedeckenden Ciboriums kaum wahrscheinlich. Neuerdings ist denn auch Bertaux (bei A. Michel I, S. 392) wieder zu der alten Datierung zurückgekehrt. Er hat nachdrücklich auf die Verwandtschaft der Stuckornamente und der Reliefs in Mailand mit denen in S. Maria della Valle in Cividale hingewiesen. Nicht als ob es sich hier um absolute Stilgleichheit handelte. Die Mailänder Figuren sind wesentlich freier gebildet, ihr Gewandstil mit den scharfen, wie gepreßten Falten und den reich bewegten Säumen ist viel lebendiger als dort. Auch im Ornament finden sich keine wörtlichen Übereinstimmungen. Aber gerade hier wird die Wesensverwandtschaft der beiden Werke deutlich, und die Ornamente am Ciborium scheinen zu seinem Ansatz in das 9. Jahrhundert zu zwingen. Die „Hecke" mit den kleinen Blüten in den Öffnungen, die gefüllte Kreisranke darüber, die Vasen, aus denen Weinranken emporsteigen, die Doppelschlinge über den Kapitellen, die schlanken, gedrehten Säulchen an den Ecken mit ihren akroterien-artigen Endigungen, die die Giebel säumenden Blätter, das Doppel-S-Motiv am Sockel von Christi Thron — alles ohne Ausnahme gehört in den Kreis der vom Osten gespeisten oberitalienischen Ornamentik der zweiten Hälfte des 1. Jahrtausends, während die auf die klassische Antike zurückgehende Ornamentik des 12. Jahrhunderts keine Analogien bietet.

Nicht anders verhält es sich mit dem Stil der großen Relieffiguren. Es ist freilich nicht

leicht zu sagen, daß deren Entstehung im 12. Jahrhundert ausgeschlossen sei; denn wir werden sehen, daß von einer folgerichtigen Stilentwicklung, die keine Ausnahmen zuließe, hier nicht die Rede ist; wohl aber werden diese plastischen Gebilde im 9. Jahrhundert viel leichter verständlich als auf der Höhe des romanischen Stils. Die strenge Frontalität, die steifen Gebärden und der starre Ausdruck der Mittelfiguren, die flächige, den ungebrochenen Kontur betonende Stilisierung der seitlichen Gestalten entsprechen durchaus einer Kunst, die, wie wir es schon an den Werken des 8. Jahrhunderts sahen, das plastische Gefühl verloren hat und in der menschlichen Gestalt kaum mehr als ein ornamentales Motiv zu sehen gewöhnt ist. Von der inneren Belebung der Gestalten, die mit dem Anfang des 12. Jahrhunderts in der oberitalienischen Skulptur einsetzt und auch ihren „häßlichsten" Gebilden einen Hauch menschlichen Daseins verleiht, ist hier noch nichts zu spüren. Und man wende nicht ein, daß im 9. Jahrhundert ein solches monumentales Werk nicht möglich sei. Bertaux hat zur Erklärung der beiden im Rahmen der uns erhaltenen italienischen Kunst allerdings schwer zu begreifenden großfigurigen Skulpturwerke in Mailand und in Cividale auf die Nachrichten hingewiesen, die von großen, von den Päpsten des 8.—10. Jahrhunderts in römische Kirchen gestifteten Goldschmiedearbeiten berichten. Mit der Existenz dieser Werke müssen wir rechnen, wenn wir eine vollständige Vorstellung vom Stande der damaligen Kunst in Italien gewinnen wollen. Ihr Materialwert hat sie der Vernichtung anheimfallen lassen. Die einfachen Stuckarbeiten aber, die durch ihre Bemalung wenigstens einigermaßen mit dem Glanze jener Werke wetteifern wollten, können uns diesen Verlust einigermaßen ersetzen. Denken wir sie uns also eingefügt in eine große Schar verwandter Kunsterzeugnisse, so verlieren sie alles Rätselhafte und wir können ihnen unbedenklich den Platz in der Geschichte anweisen, den sie auf Grund ihres Stilcharakters zu beanspruchen scheinen.

Abb. 42. Rückseite der Altarverkleidung in Sant' Ambrogio in Mailand (Phot. Alinari).

Nun haben wir ja aber für den Stil des Ciboriums ein unmittelbares Vergleichsstück in der reliefgeschmückten Hülle des Altars, über dem er errichtet ist, einem durch die Inschrift und die unten beschriebenen Darstellungen sicher bezeugten Werke aus der Zeit Angilbert II. (824—59).

Es ist ein Stück von außergewöhnlicher Art. Alle vier Seiten des freistehenden Altartisches sind mit in Gold bezw. in vergoldetem Silber getriebenen Reliefs bedeckt. Auf der Vorderseite die Majestas Domini und die Apostel, umgeben von zwölf Szenen aus dem Leben Christi, von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt (davon drei Felder Ersatzstücke des 17. Jahrhunderts). Die Darstellungen der Rückseite beziehen sich auf die Kirche und auf die Stiftung des Werkes (Abb. 42). Die beiden unteren Medaillons im Mittelfelde sind hier von besonderer Bedeutung: auf dem einen überreicht Angilbert dem heiligen Ambrosius das Modell des Altars, auf dem anderen aber erscheint gar der Künstler, der ihn geschaffen, „VVOLVINIVS MAGISTER PHABER" in eigener Person, anbetend vor dem Heiligen, der ihn segnet. Links und rechts von diesen so bedeutsamen Medaillons ist die Legende des heiligen Ambrosius von Mailand in zwölf Bildern dargestellt. Die Seitenflächen des Altars sind durch ornamentierte Stege in unregelmäßige Felder zerlegt, in denen Heilige und Engel in Verehrung vor dem die Mitte einnehmenden Kreuze stehen.

Neben dieser Fülle bildlicher Darstellungen ist der Reichtum des dekorativen Schmucks an allen Rahmenteilen hervorzuheben, die von kleinen, farbenreichen Emailplatten und von Edelsteinen in Filigranfassung durchweg bedeckt sind.

Es ist keine Frage, daß dieses Werk als ein Unikum in der ganzen Kunstgeschichte des frühen Mittelalters in Italien dasteht. Im Norden hingegen, im fränkischen Reiche, findet sich Vergleichbares, wenn auch nicht an Umfang, so doch an technischer Vollendung der Arbeit, insbesondere in Goldschmiedearbeiten der Schule von Rheims. Es ist daher begreiflich, wenn Swarzenski, Jahrb. d. preuß. Kunsts. XXIII, 1902 auch den Mailänder Altar dieser Schule hat zuweisen und den Wolfinus für einen Franken hat erklären wollen. Eine eingehende Untersuchung ergibt aber doch so weitgehende Verschiedenheiten der hier in Vergleich gestellten Werke, daß man diese Hypothese wieder wird fallen lassen und den Mailänder Altar auch fernerhin als Erzeugnis der oberitalienischen Kunst wird ansehen müssen. Dann aber ist er in jeder Hinsicht von der außerordentlichsten Bedeutung. Nicht nur technisch und gegenständlich, sondern auch durch seinen Stil. Es ist keinesfalls das Werk byzantinischer Künstler, ja selbst byzantinische Vorbilder haben nur geringen Einfluß auf die Gestaltung der Reliefs ausgeübt. Nicht nur die Ambrosiusgeschichten, sondern auch die meisten Christusszenen tragen den Stempel selbständiger Erfindung, können, wenn Wolfinus sie nicht selbst geschaffen haben sollte, nur in dieser Zeit und — der Ambrosiuszyklus jedenfalls — nur in Mailand ausgebildet worden sein. In den Kompositionen und in der Zeichnung der einzelnen Gestalten findet sich eine Fülle neuer, aus frischer Beobachtung und lebhafter Phantasietätigkeit erwachsener Züge. Es ist erstaunlich, wie z. B. die Körper überall unter den Gewändern durchempfunden sind, die Beine gelöst sind, alle Gelenke in den Knien, Hüften, Schultern und Ellenbogen begriffen und betont werden, um die außerordentliche Mannigfaltigkeit der Bewegungen glaubhaft und natürlich zum Ausdruck zu bringen. Bis in die Physiognomien hinein geht dieses Streben nach scharfer Charakteristik der Erscheinungen. Das ist es, was auf den ersten Blick so „nordisch" anmutet und wofür es in der uns bekannten Kunst tatsächlich nur im Frankenreiche Parallelen gibt. Aber wenn sich nun auch gerade hierin kaum ein größerer Gegensatz denken läßt als die feierlichen Gestalten am Ciborium droben, so scheint es bei eindringender Betrachtung doch, als ob diese beiden Werke sich als zusammengehörig erweisen ließen. Man muß nur die verschiedenen Bedingungen im Auge behalten und darf von den repräsentativen Bildern Christi und der Heiligen nicht gleiches fordern, wie von den kleinen erzählenden Reliefs am Altar. Vergleicht man aber die charakteristischen Bewegungsmotive (Lösung der Beine, Hervorhebung der Hüften) und die Gewandbehandlung, so findet man so weitgehende und entscheidende Übereinstimmungen, daß auch für das Ziborium die Entstehung im 9. Jahrhundert sich ergibt.

So sehen wir dann mit einem Male das Bild der frühmittelalterlichen Plastik in Oberitalien bereichert und belebt, und wir ahnen, daß die in so großen Mengen erhaltenen Steindenkmäler „langobardischen" Stils uns nur eine Seite dieser Kunst, und nicht die beste, repräsentieren. Die besten Kräfte waren wohl wesentlich in edlen Metallen tätig, und wer vermag zu sagen, wie viel hier vernichtet worden ist. Von einem allgemeinen Niedergang der Kunst in den Jahrhunderten der langobardischen Herrschaft zu reden, erscheint darum

Abb. 43. Bronzetür von San Zeno in Verona (Ausschnitt) (Phot. Alinari).

gewagt: die beiden Denkmäler in S. Ambrogio fordern gebieterisch die Annahme einer blühenden Kunsttätigkeit, aus der sie erwachsen sind und deren Höhepunkte sie bilden.

Nach ihnen freilich bricht diese Entwicklung, die sie getragen, wohl wirklich ab, für mehr als zwei Jahrhunderte! Nur ganz wenige große plastische Werke lassen sich aus diesem Zeitraum bis gegen das Jahr 1100 nachweisen, und diese tragen allesamt den Stempel völliger Barbarei, gehen in ihrer Formenroheit noch weit über langobardische Skulpturen in der Art des Pemmo-Altars hinaus und bezeugen den völligen Verlust jener reinen Stilempfindung, die sich auch in den primitivsten Steindenkmälern der vergangenen Jahrhunderte kundtat.

Es kommen hier vor allem die 26 älteren, wohl dem 11. Jahrhundert angehörenden Platten der Bronzetür von San Zeno in Verona in Betracht mit Szenen aus der Genesis, aus dem Leben des Täufers und aus dem Leben Christi (Abb. 43). Diese formlosen Gebilde für Arbeiten deutscher Künstler zu halten, haben wir gar keinen Grund, wenn auch ein Zusammenhang mit den deutschen Bronzetüren der Zeit bestehen mag. In keinem Werke des Mittelalters tritt uns die Unterbrechung aller künstlerischen Tradition in Phantasie und technischem Können, die bis zu einem gewissen Grade vielfach im 11. Jahrhundert eingetreten ist, so drastisch entgegen, wie hier, wo es sich doch um ein groß geplantes Unternehmen in einem Zentrum der Kultur handelt. Eine positive Wertung dieser Dinge liegt außer dem Bereich der Möglichkeit: es bleibt kein Wort zu ihnen zu sagen, und die Tür von San Zeno wäre ein aller Bedeutung entbehrendes Inventarstück der Kunstgeschichte, hätte nicht eine umfassende Erneuerung des 12. Jahrhunderts dieser Barbarei des 11. in 16 Reliefplatten Arbeiten von höchster künstlerischer Qualität entgegengestellt. Hierdurch wird sie zu einem in seiner Art

einzig dastehenden Denkmal der Erneuerung der Kunst in hochromanischer Zeit. Da sich diese Platten des 12. Jahrhunderts dem Entwicklungsgang der oberitalienischen Plastik in diesem Zeitraum nicht bestimmter einordnen lassen, so sollen sie gleich hier besprochen werden.

Es sind geradezu typische Erzeugnisse des „romanischen" Stils. Die sichere Zeichnung der klar vom neutralen Grund sich abhebenden Gestalten, die eingehende Modellierung des Nackten, die vollendete Stilisierung der Faltenzüge, die ornamentale Schönheit der Bäume (siehe vor allem den Sündenfall!) lassen die Hand eines auf der vollen Höhe stehenden Künstlers erkennen, und wir können seine Leistungen ohne alle Einschränkung auf ihren ästhetischen Gehalt hin prüfen. Da tritt denn der abstrakt-gedankliche Charakter der mittelalterlichen Kunst klar hervor. Diese jüngeren Reliefs von San Zeno könnten so gut wie die Wandgemälde aus San Clemente, ja so gut wie ein französisches Glasfenster zur Illustrierung der in der Einleitung gegebenen Darlegungen über die mittelalterlichen Kunstprinzipien (S. 5) dienen. Es ist nirgends darnach gestrebt, einen in sich geschlossenen Vorgang darzustellen, sondern die Figuranten der Szene sind einzeln in der für sie charakteristischen Haltung wiedergegeben, und es bleibt dem Beschauer überlassen, die Verbindung zwischen ihnen herzustellen. Die Zusammenhänge sind nicht optischer, sondern rein gedanklicher Art. Damit ist der Künstler frei, in der Zeichnung jeder Gestalt das Wesen ihrer Aktion zu ungeschmälertem Ausdruck zu bringen. Man begreift es hier besonders klar, wie notwendig die verstandesmäßige Gesinnung der mittelalterlichen Kunst und ihr zeichnerischer Stil miteinander in Zusammenhang stehen, wie dieser organisch aus jener erwächst. Es läßt sich die geistig-körperliche Schöpfertätigkeit in dem Herausheben der Eva aus Adams Seite nicht schlagender zum Ausdruck bringen, als in dem gebeugten Aufwärtsschreiten des Logos und in der befehlenden und zugreifenden Haltung seiner Hände. „Anklage", „Scham", „Verstockung", so lauten die Worte, die der Künstler in den drei Gestalten des folgenden Bildes, wo der Schöpfer den Ungehorsamen begegnet, niedergeschrieben hat. Der Mimus im Vertreibungsbilde ist bei aller Ruhe der handelnden Personen von überzeugender Kraft. „Kains Opfer wird verworfen, Abels Opfer angenommen", so heißt es weiter in den beiden ganz unvermittelt nebeneinander in die Fläche gestellten Figuren, die in ihrer Haltung allein Scheinheiligkeit und natürliche Frömmigkeit zu verkörpern scheinen. Dann der Brudermord in schlagender Verdeutlichung des rohen Angriffs und des Zusammenbrechens. Ein paar Felder weiter: Abraham zweimal übereinander beim Empfang der Engel und bei dem Bericht an Sarah, dort ganz Demut, hier Eifer und Eindringlichkeit. Beim Opfer Abrahams ist es auch gewissermaßen in die Fläche hingeschrieben, d. h. ganz in die Silhouette Abrahams zusammengefaßt, was da geschieht: Das Ausholen zum tödlichen Streich und die Überraschung durch den plötzlichen Eingriff des Himmels, der doch nur in leisester Berührung der äußersten Schwertspitze besteht. Am lehrreichsten aber ist der Einzug in Jerusalem (3. Reihe, 1. Feld links) durch die völlige Auflösung des Bildes in die einzelnen Bestandteile des Vorgangs. „Aber viel Volks breitete die Kleider auf den Weg, die anderen hieben Zweige von den Bäumen und streuten sie auf den Weg", das ist in den drei typischen Figuren wiedergegeben, die neben und unter der Gruppe Christi und zweier Jünger stehen. Das Hinbreiten der Kleider ist dabei von besonderer Kraft der Vorstellung: der Mann, der das Gewand zur Huldigung auf den Weg legt, steht in der Fläche unter Christus, er muß es also hoch erheben und damit gewinnt seine Bewegung eine Intensität des Ausdrucks, wie Schleierwehen; zugleich aber berührt die Eselin schon mit ihren Vorderhufen das „hingebreitete" Kleid.

Wir haben der Entwicklung vorgegriffen und sind fast mit einem Schritt vom 9. ins 12. Jahrhundert hinübergegangen. Aber die zwischenliegenden Jahrhunderte sind wirklich so gut wie tot für uns. Es lohnt kaum, die wenigen Denkmäler zu nennen, die für diese Zeit neben den älteren Reliefs von San Zeno überhaupt in Frage kommen. Die Abrahamsgeschichte, die der jüngere Bronzebildner in Verona so lebendig erzählt, erscheint in noch ganz erstarrtem Zustand auf einem Relieffragment von Kalkstein im Museum in Cremona. Hier stehen auch an der Fassade der kleinen Kirche Sant' Omobono zwei überlebensgroße Steinfiguren des Titelheiligen und eines Bischofs, die man wohl ebenfalls in das 11. Jahrhundert datieren muß; sie sind gewiß wertvoll als Zeugen für die Existenz einer in großem Maßstab arbeitenden Freiplastik, aber sie sind so unsagbar roh und formlos, daß auch sie den Verfall aller künstlerischen Kräfte bestätigen. Ähnliches gilt von einer Bischofsfigur in Hochrelief im Museum von Pavia. Ein Sarkophag in der Krypta von San Zeno in Verona mit dem

Abb. 44. Kapitelle am Portal von Sant' Ambrogio in Mailand (Phot. Brogi).

Bilde des Gekreuzigten und der Evangelisten unter Arkaden neben ihm ist ohne allen künstlerischen Wert.

Das einzige Gebiet, auf dem man wenigstens rückschließend eine folgerichtige Fortentwicklung aus der Kunst des frühen Mittelalters zur Blüte des romanischen Stiles feststellen kann, ist die dekorative Skulptur an Kapitellen, Friesen, Tür- und Fensterrahmen der lombardischen Bauten. Freilich sind auch hier die Datierungsfragen noch wenig geklärt, und man kann daher eine weit hinter das Jahr 1100 zurückreichende Entwicklungsreihe nicht aufstellen. Aber der enge Zusammenhang einer ganzen Anzahl dekorativer Skulpturen des frühesten 12. Jahrhunderts mit den alten „langobardischen" Formen des 8. läßt zum mindesten auf eine ununterbrochene Tradition in der Zwischenzeit schließen. Im Vordergrunde stehen hier die romanischen Kirchenbauten der alten Langobardenresidenzen: Sant' Ambrogio in Mailand mit seinem Vorhof, San Michele und San Pietro in Ciel d'oro in Pavia, alle drei nach heutiger Anschauung in den ersten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts erbaut, S. Pietro am 8. Mai 1132 geweiht. Ein wenig älter, noch dem 11. Jahrhundert angehörig, Sant' Abbondio in Como.

Hier in Sant' Abbondio kommen vor allem die äußeren Umrahmungen der großen Fenster in der Hauptapsis in Betracht; es sind breite Streifen mit einem sehr flachen Reliefornament, über dessen Herkunft kein Zweifel sein kann: eine große Wellranke mit Trauben pickenden Vögeln, Ranken, in deren fast quadratischen Öffnungen phantastische Tierbilder stehen, endlich eine Kreisranke mit greifenähnlichen Gebilden, das sind alles reine orientalische Motive; und wenn diese Kreisranke aus einem durchaus „langobardischen" Bandgeflecht herauswächst, so wird gerade in dieser Kombination dessen orientalischer Charakter abermals offenbar. Es erhält sich also die Tradition des 8. Jahrhunderts bis an die Grenze des 12. hin und wird belebt durch erneute Einflüsse aus dem alten Quellgebiet des Orients. — Das Weiterbestehen des Bandgeflechts bis in diese Zeit bezeugt ferner die Kanzel in Sant' Ambrogio in Mailand sowie der Schmuck der Kapitelle im Innern und an den Pfeilern des Vorhofs dieser Kirche (Abb. 44). An diesen um die Wende des 11. Jahrhunderts entstandenen Zierstücken erscheint kaum eine einzige Form, die nicht ebensogut drei Jahrhunderte früher geschaffen sein könnte; auch das Blattwerk ist ganz nach Art der älteren byzantinischen Kunst stilisiert in flachem Relief und spitzen, gekerbten Blättern. Die Adlerkapitelle von Sant' Ambrogio und von

Sant' Abbondio in Como entstammen dem gleichen Kunstkreise. So ergibt sich, daß, während die figürliche Plastik im 10. und 11. Jahrhundert einen vollen Niedergang erlebt, die ornamentale Skulptur bei achtenswertem technischem Können von der Vergangenheit zehrt, ohne wesentliche Neuerungen — auch ohne alles Zurückgreifen auf die klassische Antike. Nur in vereinzelten Tierbildern an Mailänder Kapitellen tritt ein neues Motiv auf (sie gehen wohl wie die Tiere in Como auf orientalische Stoffe od. dgl. zurück, sind aber viel selbständiger in der Stilisierung als jene), und diese bilden wenigstens eine gewisse Vorbereitung für die erstaunlichsten Erscheinungen in der dekorativen Skulptur dieser Zeit, für die Fassadenreliefs an San Michele in Pavia (Abb. 45). Hier sind die Portallaibungen und Archivolten dicht übersponnen mit Flechtwerk, Rankenmustern und Rosetten; eine fast unübersehbare Fülle von verschiedengestalteten Tieren aber deckt die Kapitelle, reiht sich in einzelnen Bogenläufen aneinander und überzieht den unteren Teil der Fassadenwände in mehreren Zonen. Es mag nicht gelingen, den Sinn dieser Gebilde zu deuten. Merkwürdig mischen sich hier ornamentale Motive mit offenbar symbolischen (Tiere als Sinnbilder des Bösen) und realistischen Szenen (Jagdbildern), und in den letzteren gelangt, so undiszipliniert, so zufällig auch alles hier erscheinen mag, doch ganz deutlich ein Streben zum Durchbruch aus den engen Banden der dekorativen Bauskulptur zu einer freieren, figürlichen Plastik, die denn auch in den Engelgestalten an San Michele und an San Pietro beachtenswerte Zeugnisse ihres Könnens gibt. Es ist das nun keineswegs so zu verstehen, als ob sich diese freie Plastik an San Michele und Pavia entwickelt habe. Es besagt nur, daß, als diese Dinge entstanden, der Wille zu großer Kunst wieder rege geworden war. Und in der Tat: es ist die Geburtsstunde der monumentalen Plastik in Oberitalien, deren erster Meister Wilhelm von Modena gewesen ist.

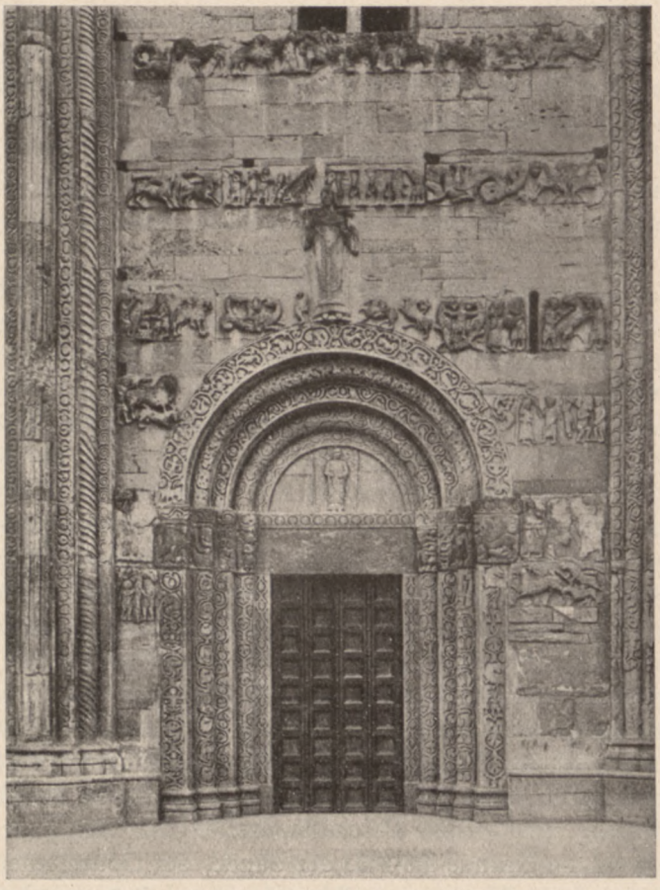


Abb. 45. Seitliches Portal an der Fassade von San Michele in Pavia.

„Inter scultores quanto sis dignus onore claret scultura nunc Wiligelme tua", so heißt es am Schluß der Inschrift, die links über dem Hauptportal des Domes von Modena von der Gründung dieses in der Geschichte der romanischen Architektur in Oberitalien eine Epoche bezeichnenden Baus Kunde gibt. „Nun wird es durch die Werke Deines Meißels offenbar, welch hoher Ehre Du, Wilhelm, unter den Bildhauern würdig seist." Wie kühn, in diesem Tenor in der von allen gesehenen, von allen gierig gelesenen Urkunde den Namen des Künstlers zu vermelden und gewissermaßen jeden, der da vorübergeht, zum Richter aufzurufen, vor dem Meister Wilhelm seinen Ruhm unter allen Bildhauern — nur seiner Zeit oder auch ferner, goldener Vergangenheiten? — zu bewähren habe! Wer war der, der da mit einem Male aus dem Dunkel mittelalterlicher Anonymität heraustrat ins hellste Licht des Tages, stolz wie nur irgendeiner in späteren Zeiten ein Werk der bildenden Kunst als sein Meisterwerk bezeichnend? Es wird sich zunächst darum handeln, genau zu umgrenzen, was denn an dem bildnerischen Schmuck des Doms von Modena diesem Meister Wilhelm persönlich angehöre.

Nach der völligen Verödung alles bildnerischen Schaffens in den letzten Jahrhunderten, neben den Verworrenheiten der Fassade von San Michele in Pavia bedeuten die Modeneser Skulpturen schon nach Zahl und Gehalt einen gewaltigen Fortschritt. Freilich ist noch alles rudimentär: das Programm sowohl, wie die dekorative Verbindung von Plastik und Architektur und die Durcharbeitung von Kompositionen und Einzelformen. Aber der Wille ist da. Die Hauptfront gehört dem Alten Testament. Schöpfung und Fall der Menschheit bilden den Ausgangspunkt und die Voraussetzung der ganzen kirchlichen Heilsordnung; ihrer soll jeder gedenken, der Kraft und Versöhnung suchend, das Gotteshaus betritt. So treten ihre Bilder in den vier breiten, noch ungelenk in die Fassadenwand eingegliederten Reliefs vor aller Augen. Im Türgewände stehen alsdann die Propheten, je sechs und sechs übereinander, die Vermittler des Zugangs zum Heil. — An der kleinen Tür der rechten, südlichen Langseite des Domes, der sog. Porta dei Principi, ist dann von der Erscheinung und Gewinnung des Heils die Rede; in der Laibung die zwölf Apostel, unter dem Türsturz das Lamm Gottes in einem von zwei Engeln getragenen Medaillon, zu den Seiten der Täufer und ein Getaufter; an der Stirnwand des Sturzes wird die Geschichte des heiligen Geminianus erzählt, dessen Gebeine im Jahre 1106 in den sieben Jahre zuvor begonnenen Dom hatten überführt werden können. Im Nordosten, an der sog. Porta della Pescheria, treffen wir dann ganz überraschende Darstellungen, die doch wohl im Grunde als Bild der Sünde, der Gottesferne, der unerlösten Zeitlichkeit zu gelten haben: zu oberst am halbkreisförmigen Rahmen der Türlünette sind es Szenen aus der Artussage, Berennung einer Burg, Kampf und Tod; auf dem Architrav Bilder aus der Tierfabel, die die Mächte des Bösen (nackter Mensch auf einem Seepferd), das da auf Unheil lauert, wo man es am wenigsten ahnt (zwei Hühner tragen den Fuchs, der sich tot stellt), und das einen nach dem andern ins Verderben zieht (ein Reiher verschlingt eine Schlange, ein Fuchs verschlingt den Reiher) in eindrucksvollen Gleichnissen vor Augen führt. Demnach sind die Monatsbilder in dem Türgewände gewiß in ihrer ursprünglichen Bedeutung der Zeitlichkeit aufzufassen. — Neben diesem Schmuck der Fassade und der Portale, dem, wie man sieht, schon ein tiefer und klarer Sinn innewohnt — auch in der Verteilung nach den Himmelsrichtungen: Norden = Verderben, Westen = Vorbereitung des Heils, Süden = Erscheinung des Heils — enthält das Äußere des Domes noch eine Unzahl figürlicher Zierstücke, Kapitelle, Platten usw., von denen die wichtigsten Erwähnung finden werden.

Zur Bestimmung dessen, was nun unter all diesen Reliefs dem Meister Wilhelm persön-

lich angehöre, wird man von der Inschrifttafel auszugehen haben, die seinen Namen meldet. Die beiden erdentrückten Männer des Alten Bundes, Enoch und Elias, die diese Tafel in ihren festen Händen halten, sind von so ausgeprägter Eigenart, daß, wenn man diese nur recht sich einprägt, ein Zweifel an dem, was Wilhelms Werk sei, ausgeschlossen erscheint. Von ihnen ausgehend, erkennen wir ihn als den Schöpfer sämtlicher Skulpturen der Westfassade, der Genesisbilder und der Propheten so gut, wie jener zwei merkwürdigen Genien, die auf ihrer umgestürzten Fackel lehnen, rechts und links oberhalb des Hauptportals. Alle diese Werke tragen den Stempel einer außerordentlichen Persönlichkeit. Abschreckend wohl zunächst durch die plumpe Figurenbildung, die „häßlichen" Gesichter, die trägen, schleppenden Bewegungen fesseln sie mehr und mehr durch die bezwingende Kraft der Empfindung und die unerschütterliche Folgerichtigkeit des Stils (Taf. IV). Schon der Zuschnitt der Reliefs muß im Vergleich zu allem, was sonst in dieser Zeit entstanden ist, als außergewöhnliche Leistung anerkannt werden. Auf glattem Grunde stehen, kühn isoliert, die voll herausgerundeten Gestalten. Kein Ornament leitet das Auge ab, hilft spielend den Figuren etwas von ihrer Verantwortung tragen. Selbst die landschaftlichen Erscheinungen, Erde und Bäume, sind ins Tektonische umgeprägt, der strengen plastischen Rechnung untergeordnet, statt sie aufzulösen oder zu verschleiern. Der Baum des Lebens und jene Staude, an der Adam und Eva im Schweiße ihres Angesichts die Erde bearbeiteten, treten geradezu an die Stelle der Säulen, die nach der anfänglichen Rechnung den die Platten abschließenden Rundbogenfries tragen sollten. Auch dieser ist groß im Schnitt seiner Profile und Ornamente, steht klar im Relief gegen den Grund der Platten. Die Bildungsgesetze des Hochreliefs sind in einer Reinheit hier verwirklicht worden, wie es seit nahezu tausend Jahren nicht geschehen war. Die Einfachheit der Konturen, die Geschlossenheit der Oberfläche im Nackten so gut wie in den Gewändern geben diesen Reliefs den Charakter gesammelter Kraft und wuchtiger Bestimmtheit. Jeder einzelnen Form liegt ein völlig einheitliches Stilempfinden zugrunde: dem breiten Zuschnitt der Gesichter, Hände und Füße entspricht die einfache Wellung der Gewandmassen; der träge Fluß in den Säumen der Gewänder findet sich im Haupthaar und in den Bärten wieder; Haar und Bart sind durch die gleiche dichte, doch wenig tiefe Riefelung belebt, wie die dünnen Untergewänder unter den nur durch wenige aber äußerst prägnante Parallellinien gegliederten Mänteln. Die Meißelführung ist — das erkennt man gerade an diesen Parallelen — von erstaunlicher Sicherheit und nichts wäre verkehrter, als den derben Gesamteindruck dieser Gebilde auf das technische Unvermögen eines Anfängers zurückzuführen. Das Entscheidende aber bei der Frage nach dem Werte dieser Leistungen ist, daß die in sich so folgerichtige Form das adäquate Gewand der inneren Empfindung ist. Diese dumpfe und dabei doch bis in das Letzte sicher abgewogene Formerscheinung ist der Ausdruck einer elementaren und dabei doch psychisch äußerst feinfühligen Auffassung der dargestellten Vorgänge. Es weht wirklich „Genesis"-Geist in diesen Bildern, Geist der Uranfänge alles Daseins. Schon die Erscheinung des weltenschaffenden Logos zu Anfang der Reihe ist von erhabener Wucht, feierlich, doch nicht ohne einen Zug persönlichen Daseins in der leisen Neigung des Kopfes und dem einladenden Hinweis der Hand auf die Worte im Buch: Lux ego sum mundi, via verax, vita perennis. Die tragenden Engel schweben nicht leicht, wie auf den Vorbildern der „Majestas Domini" bisher, in den Lüften, sondern sie stemmen mit dem Aufgebot aller ihrer, dieser Last doch nicht recht gewachsenen Kräfte die heilige Erscheinung in die Höhe. Den undarstellbaren Vorgang der Erschaffung Adams hat Meister Wilhelm so wenig bewältigt wie irgendeiner vor dem Maler der sixtinischen Decke, und doch:

wie der Lebenspendende das Unbelebte berührt, das ist in den zwei aufrechten, in ihrer Kraft und Schwäche groß umrissenen Gestalten so eindrucksvoll wie möglich wiedergegeben. Bei der Erschaffung des Weibes offenbaren sich schon höhere Fähigkeiten in der Verwirklichung feinen poetischen Empfindens. Der todesähnliche Schlaf des mächtigen Riesen Adam, das leise, traumumfangene Emportauchen der Eva aus seiner Seite und ihre Neigung dem Erwecker entgegen, das kann nicht überzeugender versinnlicht werden. Man achte nur einmal auf die sechs Hände, wie sie reden, oder auf die Füße des Schlafenden. Der Sündenfall bietet keine wohlgebaute Gruppe, kein reizvolles Widerspiel von Gehorsam, Bedenken, Verführung und Begierde, aber das Entscheidende ist da: Das Nehmen und Essen der Frucht im Zwange eines fast tierischen Begehrens — und unmittelbar damit die Scham, die die Beiden ihre Blöße mit riesigen Feigenblättern fest zudecken läßt. Je komplizierter die Vorgänge werden, um so heller tritt die Fähigkeit des Künstlers hervor, mit den knappsten Mitteln Erschöpfendes zu sagen. Die Charakteristik der Stammeltern in den drei Momenten, die die zweite Platte zeigt, der Begegnung mit dem Schöpfer, der Austreibung und der Feldarbeit ist, wenn man sie nur erst sehen will, unübertrefflich. Der Gegensatz der beiden ersten Situationen ist nur dadurch zum Ausdruck gebracht, daß die Beiden vor Gott steif und „befangen" dastehen, mit zusammengepreßten Beinen und etwas vorgeschobenem Oberkörper, und mit der Linken sich im Haar — wir würden sagen: hinter den Ohren — kratzen, während bei der Austreibung die Beine gelöst sind, die Gestalten sich schlanker in die Höhe richten und die dagegen stark vorgeneigten Köpfe schwer in die Hände schmiegen. Wie ertappte und dann nach empfangener Strafe reuig und gebrochen abziehende Kinder sich noch heute gebärden, so tun es die ersten Menschen hier.

Auf den beiden letzten Platten fesseln vor allem die Bilder der im Tode niederstürzenden Gestalten: des Abel (nicht abgebildet) und des Kain, den Lamech durch einen Pfeilschuß tötet. Abel bricht unter der Wucht des Keulenschlages ganz in sich zusammen, beide Knie beugen sich auf einmal in spitzem Winkel, der Kopf sinkt schwer auf die rechte Schulter, der linke Arm hängt leblos herab. Der vom Pfeil Getroffene dagegen stürzt auf ein Knie nieder, der Kopf mit schon geschlossenen Augen fällt schwer ins Genick und die Rechte sucht noch im Sturze den Zweig eines Baumes zu erhaschen. Das alles ist in lapidaren Zügen hingeschrieben, in wenigen Linien, die die Quintessenz jedes Bewegungsvorgangs enthalten.

Man hat, um das unvermittelte Auftreten dieses streng plastischen Stiles in Oberitalien im ersten Viertel des 12. Jahrhunderts zu erklären, bei Meister Wilhelm die Kenntnis frühchristlicher Skulpturen, vor allen Dingen Elfenbeinreliefs, vorausgesetzt. Das ist ein wohl diskutierbarer Gedanke; denn Wilhelms Reliefstil mit der bestimmten Abhebung der rundlichen Gestalten vom Reliefgrunde findet in der Plastik des 5. Jahrhunderts seine nächsten Analogien. Und daß er ein offenes Auge für die vergangene Kunst gehabt hat, bezeugen ja die der klassischen Antike selbst entlehnten Putten mit der umgekehrten Fackel. Aber „erklärt" wird das Phänomen durch solchen Hinweis eigentlich nicht. Warum tat denn gerade Er die Augen auf für diese Dinge, die man auch schon Jahrhunderte vorher hätte sehen können? Vor allem aber: seine Reliefs sind doch mit nichten Kopien solcher Vorbilder. Er schafft aus ihnen etwas essentiell Neues. Wenn er ihren Stil in seiner allgemeinsten Haltung sich zu eigen machte, so tat er es, weil er in ihnen sein eigenes, wohl noch dunkles Stilempfinden verwirklicht fand. Und wo die Vorlage mit diesem nicht zusammenstimmte, da prägte er sie in seinen Stil um: die Putten! Innerlich stehen seine Werke der Kunst der absterbenden Antike doch völlig fern. Doch könnte man meinen, er habe durch deren Erzeugnisse etwas von der ursprünglichen

Meister Wilhelm, Reliefs an der Façade des Doms von Modena
(Phot. Alinari)

Formenstrenge und Naturnähe der archaischen Kunst hindurch empfunden, der sich nun seine eigenen Werke in innerster Wesensverwandtschaft ehrenvoll an die Seite stellen. So erscheint er in der Tat „inter sculptores summo honore dignus".

Wilhelms Werk ist auch die ganze Umrahmung des Hauptportals (Abb. 46). Die Propheten in der Laibung verraten deutlich seine Meisterhand in der schweren Fülle, in der sie aus der Tiefe ihrer Nischen herausmodelliert sind, und in der individuellen Charakteristik der Gesichter und Gebärden. Ganz in seinem Geiste sind auch die kleinen Trägerfiguren, die an der Vorderseite der Türrahmen das Rankenwerk halten — jenes Rankenwerk, das nun abermals den totalen Umschwung des künstlerischen Empfindens hier an dieser Stelle der oberitalienischen Entwicklung und zugleich die souveräne Kraft des Künstlers in der Interpretation seiner Vorbilder verraten. Die klassische antike Ranke erscheint mit einem Male wieder, groß und von mächtigem Schwung. Aber in der freien Zeichnung des Gewächses, in der schwulstigen Durchbildung der Stengel und der Blätter, in der drängenden Üppigkeit der Formen ist sie ganz durchtränkt von Wilhelms persönlichem Formgefühl.

Hiermit ist des Meisters Anteil an der plastischen Ausschmückung des Doms von Modena umgrenzt. Nirgends sonst finden wir seine Hand — das Relief unter dem Türsturz der Porta dei Principi, das ihm wirklich nahesteht, ist doch wohl zu gering, als daß man es ihm selber zuweisen könnte, wie Venturi tut. Die Künstler, die neben ihm am Dom gearbeitet haben, sind gewiß abhängig von ihm, lassen aber an ihrer matteren Weise seine ganze Kraft und Größe nur erst recht deutlich werden.

Abb. 46. Türrahmen am Dom von Modena (Phot. Alinari).

Ohne irgendwelchen Anhalt — so weit ich sehe — identifiziert Venturi einen dieser Mitarbeiter mit dem zweiten der oberitalienischen Plastiker des frühen 12. Jahrhunderts, mit Meister Nicolaus. Diese Identität ist schlechterdings nicht einzusehen, aber auch in der Abgrenzung der einzelnen Hände ist Venturi zu korrigieren. Jedes der beiden seitlichen Portale gehört einem besonderen Meister. Die Porta dei Principi zeigt in allen Teilen, außer in jenem Wilhelm besonders nahestehenden Relief unter dem Sturz, eine und dieselbe Hand. Hier lassen das hohe Relief, die gedrungenen Proportionen, der stumpfe Ausdruck der Gesichter, die schweren Bewegungen der Körper Wilhelms Lehre deutlich erkennen. Aber diese ist nicht auf fruchtbares Land gefallen. Die Apostel sind weit entfernt von jener gesättigten Formbildung der Propheten am Hauptportal. Sie sind von leichterer Art, kleiner, lebendiger im Kontur, stehen loser in ihren Nischen; die Gesichter streben nach stärkerer Differenzierung. Auch das Gefält der Gewänder ist schärfer als bei Wilhelm, dachartiger Schnitt tritt an die Stelle der rundlichen Grate, eckige Kanten an Stelle der geschwungenen Säume. Der Wille, über den Meister hinauszugehen in der Belebung, ist klar; der Erfolg ist gering. Wie hier in der Einzelgestalt eine kleinliche Art der großartigen Gehaltenheit von Wilhelms Figuren gegen-

Abb. 47. Geschichte des hl. Geminianus an der Porta dei Principi am Dom zu Modena (Phot. Alinari).

übertritt, so wird in den sechs Geschichten des heiligen Geminianus (Abb. 47) die eindringliche Dramatik der Genesisbilder zugunsten einer äußerlichen Charakteristik der handelnden Personen preisgegeben und das Erhabene der Vorbilder wandelt sich unter dem schwächeren Nachfolger ins Lächerliche und Stupide.

Von ganz anderer Art ist die Kunst an der Porta della Pescheria. Der Meister ist von Wilhelm viel weiter entfernt; er versucht nicht mit ihm zu konkurrieren, er stellt ihm ein innerlichst verschiedenes Ideal entgegen: kleine, leicht, wie skizzenhaft behandelte Figuren, erfüllt von fast sprühendem Leben. Mit innerer Hast bewegen sich die Monatsmännlein in ihren Nischen, in kühner Schrägansicht erscheinen sie in ihren breit ausgemalten Tätigkeiten, kleine, gelenkige Körper, große Köpfe mit kaum menschlichem Ausdruck der starren Augen. Die Artusgeschichte (Abb. 48) wird von ganz ähnlichen Gesellen aufgeführt. Man muß sich etwas hineinleben in diesen scheinbar recht gleichförmigen Bildstreifen mit seiner starren Symmetrie, dann entdeckt man auch hier ein fast unheimliches Leben, entdeckt Bewegungen von eindringlichster Art, wie die des hammerschwingenden Burmaltus, des Artus, der die Lanze einsetzt, des Isdernus, der sich auf seinem Pferde zu seinem Genossen zurückwendet.

Abb. 48. Artusgeschichten an der Porta della Pescheria am Dom zu Modena (Phot. Oriandini).

Abb. 49. „Die Wahrheit“ an der Südfassade des Doms zu Modena (Phot. Orlandini).

Die Krone von allem: das wuterfüllte Antlitz der Winloge. Diesem dritten Meister ist nun ohne Zweifel auch die Darstellung der „Wahrheit“ zuzuschreiben (Abb. 49), rechts oben über der Porta dei Principi, ein Werk, das an kühner Gestaltenbildung und ausdrucksvoller Vorgangsschilderung in der ganzen mittelalterlichen Kunst Italiens seinesgleichen sucht: mit weitausgreifendem Schritt hat „der Wahrhaftige“, ein bärtiger Mann von schlankstem Wuchs, den kleinen nackten Lügenteufel vor sich in den Staub getreten, beugt sich über ihn und sucht mit seinen beiden Händen die feindliche Zunge zu fassen. Die ganze Gestalt ist Bewegung. Insektenhaft schlank ist der Leib, lang und hager die Arme und Beine, alles in weich hinflutenden Konturen, mit denen die leicht geschwungenen Falten des dicht dem Leibe angeschmiegten Gewandes zum schönsten Linienspiele zusammenströmen. Leuchtend bricht die ganz durchgeistigte Schönheit mittelalterlicher Kunst aus diesem Werk hervor, dem nur die französische Plastik des 12. Jahrhunderts in den Tympanen von Autun und Vézelay Ebenbürtiges an die Seite zu stellen hat.

Es ist verlockend Umschau zu halten, ob uns von diesen drei, in ihrer Eigenart so bestimmt zu fassenden Modeneser Meistern außer ihren Reliefs am Dom noch andere Werke erhalten sind. Für Meister Wilhelm verläuft solche Umschau ergebnislos. Denn daß er mit jenem Wilhelm identisch sei, der die neutestamentlichen Reliefs an der Hauptfront von San Zeno in Verona gearbeitet hat, kann einer, der sich ernstlich mit seiner Art vertraut gemacht hat, in keiner Weise zugeben. Seinen Einfluß verraten am stärksten unter allen oberitalienischen Skulpturen die vier Propheten in der Laibung des Hauptportals am Dom

von Cremona. Doch ist bei diesen die ursprüngliche Kraft von Wilhelms Formen einer harten ornamentalen Stilisierung zum Opfer gefallen und sie sind wirklich zu Fratzen geworden.

Auch an dem reichen Reliefschmuck des Portales der Abteikirche von Nonantola bei Modena, das unzweifelhaft in die Zeit des Wiederaufbaus der Kirche nach der Zerstörung von 1117 gehört, hat Meister Wilhelm keinen Anteil. Dagegen scheint hier sein Mitarbeiter in Modena, der Schöpfer der Skulpturen an der Porta dei Principi, tätig gewesen zu sein. Am deutlichsten ist seine Hand in dem Reliefstreifen des rechten Türpfostens mit Bildern der Jugendgeschichte Christi zu erkennen; etwas abweichend erscheint das Tympanon mit der Majestas Domini und zwei Engeln (doch ist hier das umrahmende Rankenwerk dem der Modeneser Tür nahe verwandt); einem anderen Künstler gehören sicherlich die Reliefs, die sich auf die Translation des heiligen Silvesters beziehen, am linken Türpfosten.

Von dem dritten der Dombildhauer besitzen wir wenigstens noch ein sicheres Werk, ein Marmorbecken im Museum zu Modena, an dessen drei Wänden die gegenständlich höchst interessanten Reliefs vom Pakt mit dem Teufel, vom Zauberritt und von der Austreibung des bösen Geistes gemeißelt sind mit der ganzen Freude an phantastischer Darstellung, an ausdrucksvoller Bewegung und lebhaftem Minenspiel, wie sie diesem seltenen Künstler zu eigen war.

Wilhelm und seine Genossen bleiben schwer zu erklärende, ahnenlose und in ihrem Wirken isolierte Erscheinungen der oberitalienischen Kunstgeschichte. Die nach ihnen kommen, erscheinen fester mit dem allgemeinen künstlerischen Leben ihrer Zeit verknüpft, sie nehmen mannigfache Anregungen von außen auf und führen je nach Schicksal und Veranlagung eine zunehmende Abhängigkeit der oberitalienischen Plastik vom Osten, von Byzanz, oder vom Westen, von Frankreich, herbei.

Dem Osten zugewandt war Meister Nikolaus, der zweite der „namhaften“ Bildhauer dieser Zeit neben Meister Wilhelm, doch keineswegs in direkter Berührung mit ihm. Vielmehr sein vollkommenster Widerpart. Er ist kein Plastiker, wohl aber ein dekoratives Talent von nicht geringer Bedeutung. An einer großen Zahl oberitalienischer Kirchenportale, an den Domen von Ferrara, Verona und Piacenza, an San Zeno in Verona, hat er sein dekoratives Feingefühl bewährt. Er hat den charakteristischen romanischen Portaltypus in Oberitalien wenn nicht geschaffen doch zur Herrschaft gebracht: das Vorhallenportal, an dem der eigentlichen, reich abgestuften Türöffnung (in der Art von S. Michele in Pavia usw.) ein von Säulen getragenes Tonnengewölbe vorgelegt wird, das entweder von einem Spitzgiebel bekrönt wird oder eine Loggia über sich trägt.

Das Portal von Ferrara (Abb. 50), an dem eine stolze Inschrift den Namen des Künstlers nennt, den zu allen Zeiten die, die hier zusammenströmen, preisen sollen, eine andere das Erbauungsjahr 1135 angibt, gilt zumeist als sein frühestes Werk. Unzweifelhaft ist es sein vollkommenstes. In der Durchbildung des Türgewändes mit den drei verschiedenfach gemusterten Säulen in den Ecken der Vorsprünge herrscht ein Sinn für klares Auseinanderlegen der Elemente, für zartes und dabei bestimmtes Differenzieren dekorativer Werte, der gerade neben den Wirrnissen in den fast gleichzeitigen Paveser Portalen nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Die Schlankheit aller Glieder gibt der Komposition etwas Straffes; die Durchbildung und Verteilung der Ornamente und des figürlichen Schmucks, so unzulänglich dieser auch unter dem Gesichtspunkt reiner Plastik erscheinen mag, zeugen von einem ausgereiften Gefühl für einheitliche, alles Einzelne dem Ganzen unterordnende Wirkung. Voll-

Abb. 50. Hauptportal des Doms zu Ferrara (Phot. Alinari).

endet in der harmonischen Einfügung in das Bildfeld, in der reinen Symmetrie der Komposition, in der klaren Führung der Konturen und der Ebenmäßigkeit der glatten Flächenbehandlung ist das Relief des heiligen Georg in der Lünette. Die Jugendgeschichte Christi in den acht Arkaden auf dem Türsturz sind als Bilder zusammenhängender Handlungen gewiß ungenügend, aber wie die Reliefs im Rahmen der ganzen Portalkomposition drinnen sitzen, wie sie sich als Zeichnung, als Erhebung dem Ganzen einordnen, das belegt wieder des Nikolaus besondere Begabung (grade hier wird klar, daß er nicht der Schöpfer der Geminianusgeschichten in Modena sein kann!). Die Grenzen dieser Begabung werden natürlich in den Einzelfiguren am deutlichsten und am unbefriedigsten in die Erscheinung treten. Die sechs Gestalten der Verkündigung und der Propheten sind förmlich in zwei der eckigen Vorsprünge des Türgewändes eingeschnitten. Ihre Vorderseite liegt in der schrägen Flucht der Wandung, aber sie bleiben ganz in dem Volumen des Blocks befangen, so daß sie gewissermaßen übereck modelliert sind und zu keiner Entfaltung ihrer Form gelangen können. Die Zeichnung aber ist auch in ihnen von meisterhafter Sicherheit und Schärfe. Etwas kräftiger ist der Ton bei den beiden frei vor die Vorderfläche der Vorhalle gestellten Figuren des Täufers und des Apokalyptikers, bei denen denn auch etwas von persönlichem seelischen Ausdruck zu spüren ist.

Die byzantinischen Tendenzen dieser Kunst liegen klar in ihrer formalen Haltung. Es sind nicht, wie sonst zumeist, ikonographische Argumente, die Nikolaus als Schüler der Griechen erweisen, auch nicht Einzelheiten der Form, Gesichtstypen, Falten u. dgl. Die ganze Richtung des Geschmackes und die technischen Qualitäten sind es, die hier den Ausschlag geben, Momente der geistigen Disposition, die fast zur Frage drängen könnten, ob diesem Nikolaos nicht ein Tropfen griechischen Blutes beigemengt gewesen sei. In einem Teile des Portalschmuckes geht der Zusammenhang mit der griechischen Kunst über die allgemeine Haltung des Stiles hinaus: im Reiterrelief des Drachentöters. Dem muß wohl ein ganz bestimmtes Vorbild byzantinischer Elfenbeinschnitzerei oder Goldschmiedekunst zugrunde liegen in der Art der prachtvollen Reiterbilder des Elfenbeinkastens im Schatz der Kathedrale von Troyes.

Inschriftlich bezeugt ist des Nikolaus Urheberschaft auch am Portal des Doms von Verona. Die Qualität der Arbeit hier ist geringer als in Ferrara; vor allem die Einfügung der Prophetengestalten in die Pfeiler der Türschräge weniger streng als dort. Bezeichnend für das Maß plastischen Empfindens bei diesem Künstler ist das Relief im Tympanon. Die Anbetung der Könige: aber die Madonna in der Mitte des Feldes ist auf einer besonderen, etwas vorstehenden Platte gearbeitet und hat gar keinen Zusammenhang mit den von rechts herannahenden Königen.

Zu breiterer Entfaltung hat Nikolaus die figürliche Reliefplastik an der Fassade von San Zeno gebracht; aber da erweist sich erst recht die mangelnde Begabung hiefür. Von den beiden doppelten Reliefstreifen, die zu den Seiten der (glatt in der Wand liegenden) Tür angebracht sind, trägt der rechte die Bezeichnung des Künstlers. In den sechs oberen Feldern sind Szenen der Genesis von der Erschaffung der Tiere bis zur Arbeit der Voreltern dargestellt; die beiden untersten Felder enthalten eine nicht ganz exakte — also, wie man wohl mit Recht gemeint hat, einem älteren, schon halb zerstörten Original nachgebildete — Illustration der Sage von Theoderich, dem Dietrich von Bern (Verona), der auf einem ihm von seinem Vater, dem Teufel, gesandten Pferde zur Hölle entführt wird. Nikolaus bleibt auch in diesen Reliefs in den Banden seiner dekorativen Begabung, und bei der Größe und Nähe der Figuren kommt es hier zum offenen Konflikt. Die Figuren stehen zum Teil auf groß ornamentierten Hintergründen; sie überschneiden den Rahmen, der fehlende Bodenstreif

wird hier und da durch sockelartige Vorsprünge unter ihren Füßen ersetzt. In den Gestalten selbst werden Ansätze zu monumentaler Durchbildung sehr bald wieder verdrängt durch einen ängstlichen, ins kleinliche gehenden Naturalismus auf der einen Seite und eine abstrakte dekorative Stilisierung auf der anderen. Im Akt des Adam steht beides klar nebeneinander (Abb. 51). Am besten gelingt das Faltenwerk.

Die Meinung, daß der Guillelmus, der die neutestamentlichen Szenen auf der gegenüberliegenden Seite der Tür gearbeitet hat, der große Modeneser selber sei, ist oben schon zurückgewiesen worden; es ist ein nicht sonderlich begabter Schüler des Nikolaus, der unser Interesse nur durch den nahen Anschluß an byzantinische Vorbilder verdient.

Abb. 51. Erschaffung Adams; Relief des Nikolaus an San Zeno in Verona (Phot. Alinari).

Die beiden reich skulpierten Nebenportale an der Hauptfront des Domes von Piacenza, die in größerer Einfachheit den Aufbau von Ferrara und Verona wiederholen, müssen um dieser Anlage und auch um der Formbildung im einzelnen willen als Werke des Nikolaus und seiner Genossen betrachtet werden. Wichtiger als das Formale ist an ihrem bildnerischen Schmuck der Inhalt, der hier klarer, bewußter den ethischen Sinn dieser Portalbildnerei zum Ausdruck bringt, als dies bisher in Italien geschah. Zu einem Zyklus von Jugendgeschichten Christi auf den Architraven treten Allegorien der Tugenden und Laster hinzu, diese im Gewände die Last der Architrave tragend, jene frei nach außen gewandt. Der Sinn jener biblischen Bilderreihe aber wird also gedeutet: Hoc opus intendat quisquis bonus exit et intrat.

Enger Zusammenhang des Stiles, namentlich mit den Reliefs an San Zeno, legt es nahe, diesen Arbeiten des Nikolaus zwei Freifiguren am Dom von Cremona anzureihen. Die Inschriften „Jo. Baldes“ und „Berta“, die die beiden zu Personen der Cremoneser Stadtgeschichte stempeln wollen, sind sicher nicht ursprünglich; die Haltung des rechten Armes läßt darauf schließen, daß die Figuren ehemals Träger einer Kanzel oder dergleichen waren. Streng in ihren Block gebunden, voller Mängel im organischen Aufbau der Gestalt sind sie, vor allem die schwer in sich zusammensinkende Gestalt des Mannes, wertvolle Zeugen eines neu erwachenden Willens zur monumentalen Plastik und zur Wiederoberung der Natur. —

Der maßgebende Einfluß der byzantinischen Kunst, der das Schaffen des Meisters Nikolaus in seiner Eigenart bestimmt, kommt noch weit stärker als bei ihm zum Ausdruck in einem anonymen Hauptwerk oberitalienischer Skulptur des 12. Jahrhunderts: in dem Taufbecken des Doms in Verona (Abb. 4). Auf acht großen Platten aus rotem Veroneser Marmor sind die Geschichten der Jugend Christi von der Verkündigung bis zur Taufe in sehr hohem Relief dargestellt. Die Ikonographie dieser Bilder und ihr Stil bezeugen gleichmäßig eine byzantinische Vorlage, die der Italiener mit großer technischer Fertigkeit in seinem harten Material nachgebildet hat. Eine innere Neubelebung des Vorbildes ist ihm dabei, so scheint mir, nicht gelungen und man bleibt, sobald der erste, allein dem Vorbild entstammende Eindruck der Größe verschwunden ist, teilnahmslos einem solchen Werke gegenüber stehen.

Denken wir einmal zurück an die Genesisreliefs Meister Wilhelms: welche Gegensätze so dicht beieinander in Raum und Zeit! Hier in Verona eine imposante, von der ganzen „Schönheit" der Antike in Stellungen und Gebärden erfüllte, aber seelenlose und völlig undramatische Kunst, dort „häßliche", grobe Formen, ungelenke Bewegungen, dafür aber jede Form von Leben und Anschauung gesättigt und der Kern des Geschehens zwingend zum Ausdruck gebracht.

Der unverfälschte Byzantinismus der Veroneser Reliefs wird sich am ehesten aus einem engen Zusammenhang des Bildhauers mit der venezianischen Kunst erklären lassen, von deren Entwicklung alsbald im Zusammenhang die Rede sein soll. Außerhalb der venezianischen Einflußsphäre hat sich die oberitalienische Plastik niemals so stark der byzantinischen Kunst genähert. Dagegen treten nun im weiteren Verlauf des 12. Jahrhunderts immer mehr Anzeichen für die Einwirkungen der französischen Kunst in Oberitalien auf. Der Größte nach Wilhelm und Nikolaus, der Meister des Übergangs vom 12. ins 13. Jahrhundert, Benedetto Antélami, ist ohne solche Einwirkungen gar nicht zu verstehen. Gewißlich aber war er nicht der Einzige, der sich ihnen offen zeigte. Die Richtung seiner Kunst findet in mehr als einer Beziehung eine Parallele in den Skulpturen des sogenannten Pontile im Dom zu Modena, die zunächst betrachtet werden sollen.

Im Innern des Doms sind eine Reihe von Skulpturen erhalten, die sich nach Stil und Maßen als zusammengehörig und als Bestandteile eines großen architektonisch-plastischen Werkes haben erweisen lassen. Der stark über den Boden des Langhauses erhöhte Chor war ehemals gegen das Mittelschiff durch eine mit Reliefs geschmückte Wand abgeschlossen, die auf von Löwen getragenen Säulen ruhte. Das war der „Pontile", der später bei einer Erweiterung des Chores nach Westen von seinem Platze hat weichen müssen. Dabei blieben nur die vier Säulen mit ihren reich skulpierten Kapitellen und der Architrav über ihnen im Mittelschiff stehen, die Reliefs wurden in die Wand der rechten Chorkapelle eingelassen. Sie schildern die Passion Christi: Fußwaschung, Abendmahl (Abb. 52), Gefangennahme, Christus vor Pilatus und Kreuztragung. Auf zwei kleineren Zwickelplatten sind die Verleugnung Petri und die Auszahlung der Silberlinge an Judas dargestellt. Da zeigt sich die Kunst des unbekannten Meisters von ihrer besten Seite. Wie Petrus zusammengekauert am Feuer hockt, die Füße gegen die wärmende Flamme hebt und die Hände nach ihr öffnet, das ist ebenso anschaulich geschildert wie das sorgsame Abzählen des Geldes durch Kaiphas und das verlangende Gebahren des Verräters. Auch in den Passionsszenen finden sich allerlei lebendige Züge. Aber es ist alles einer so resoluten Stilisierung unterworfen, daß es schwer fällt, diese Symptome einer frischen

Abb. 52. Abendmahl vom Pontile im Dom zu Modena (Ausschnitt) (Phot. Orlandini).

Auffassung und Naturbeobachtung zu erkennen. Die Figuren sind in ein sehr flaches Relief hineingepreßt, die Konturen stehen senkrecht gegen den Grund, Falten, Gesichtslinien usw. sind hart und ebenfalls wie mit senkrecht gestelltem Meißel eingegraben. Die Köpfe erscheinen durch eckigen Zuschnitt, durch übergroße Nasen und völlige Verschleifung des Hinterkopfes unförmig und blöde. Diese Befangenheit im Formalen mischt sich mit frischer Auffassung der Dinge noch sonderbarer fast in einem sicher vom selben Bildhauer gefertigten Kapitell im Museo Civico in Modena. Da erzählt er bei aller Beschränkung höchst anschaulich, wie die drei Frauen zum Spezereihändler kommen und dieser ihnen seine Salbe zuwiegt, und zeigt dann die dreie in tiefem Schmerz über das geschlossene Grab Christi gebeugt.

Venturi hat diese Dinge bekannt gemacht und ihren Zusammenhang nachgewiesen in Le Gallerie Nazionali italiane III, 1897. Er hat auch geglaubt, einen chronologischen Anhalt für die Entstehung der Skulpturen zu finden in dem Datum einer Inschrift am Campanile des Doms, der ein den Pontile-Reliefs stilverwandtes, aber offenbar etwas jüngeres Kapitell enthält. Die Lesung dieses Datums als 1159 ist aber sehr ungewiß; s. die Bemerkung Bertonis im Atlante stor.-paleogr. del Duomo di Modena, M. 1909; dieses Jahr kann also nicht mehr als terminus ante angesehen werden, und es spricht vieles dafür, den Pontile-Meister eher als Zeitgenossen, denn als Vorgänger Antelamis zu betrachten. Mit dieser zeitlichen Ansetzung erhalten die Ausführungen W. Vöges über den provençalischen Einfluß in Italien, Repert. f. Kunstw. XXV, 1902, eine gewisse Einschränkung. Näheres hierüber bei Antelami. Hier nur soviel, daß Vöge eine ganze Fülle von Beziehungen zwischen den Pontileskulpturen und der romanischen Plastik in der Provence aufgedeckt hat, die den Oberitaliener in starker Abhängigkeit von Südfrankreich zeigen. Die augenfälligsten Zusammenhänge bestehen wohl zu den Friesfragmenten der Notre Dame in Beaucaire bei Tarascon.

Ich erwähne gleich an dieser Stelle die Fragmente einer Kanzel im Dom zu Modena: lehrender Christus, Christus in Gethsemane, Evangelistensymbole, Kirchenväter; sie gehören schon dem 13. Jahrhundert an, der Zeit nach Antelami, geben sich aber durch mancherlei Beziehungen zum Pontile als Erzeugnisse einer Modeneser Lokalschule zu erkennen.

Nun zu Antelami! Als Künstlerpersönlichkeit stellt er einen neuen, über Wilhelm und Nikolaus hinausgehenden Typus dar. Bei diesen deckt der Name eine ausgeprägte und durchaus individuell anmutende Kunstrichtung, aber die Persönlichkeiten bleiben als historische Erscheinungen doch im Dunkel. Antelami dagegen entwickelt sich vor unseren Augen. In drei auf etwa drei Jahrzehnte sich verteilenden Hauptwerken fixieren sich ebensoviele Etappen eines Entwicklungsganges, der den Künstler als eine räumlich und zeitlich determinierte Individualität erscheinen läßt, die wir in ganz anderer Weise menschlich begreifen zu können meinen, als irgendeinen seiner Zeitgenossen jenseit oder diesseit der Alpen, so bestimmt wie keinen vor dem großen Pisaner Niccolo. Er ist dabei durchaus keine einfache, vielmehr eine äußerst komplizierte Natur, in deren Schaffen sich die gegensätzlichsten Tendenzen durchkreuzen und vermischen. Diese Unausgeglichenheit seines Wesens ist Schuld daran, daß auch seine bedeutendsten Schöpfungen befangen und wie von einem trüben Schleier überdeckt erscheinen, und seine Kunst uns viel schwerer zugänglich ist, als die seiner großen Vorgänger.

Mit dem Jahre 1178 tritt Antelami in unseren Gesichtskreis. Damals schuf er eine Kanzel für den Dom von Parma, von der eines der Hauptreliefs, die Kreuzabnahme, in einer Kapelle des Doms und drei figurierte Kapitelle im Museum zu Parma erhalten sind. Schon hier scheint es nicht leicht, diese Werke als gleichzeitige Arbeiten eines und desselben Künstlers zu begreifen. Das Relief in hartem Marmor ist sehr streng, die Kapitelle in weichem Kalkstein sind von erstaunlicher Freiheit; jenes möchte man in die Zeit Wilhelms oder gar noch weiter zurück versetzen, diese bedeuten einen entschiedenen Fortschritt über alles hinaus, was wir bisher von oberitalienischer Plastik kennen. Das liegt gewiß nicht im Material

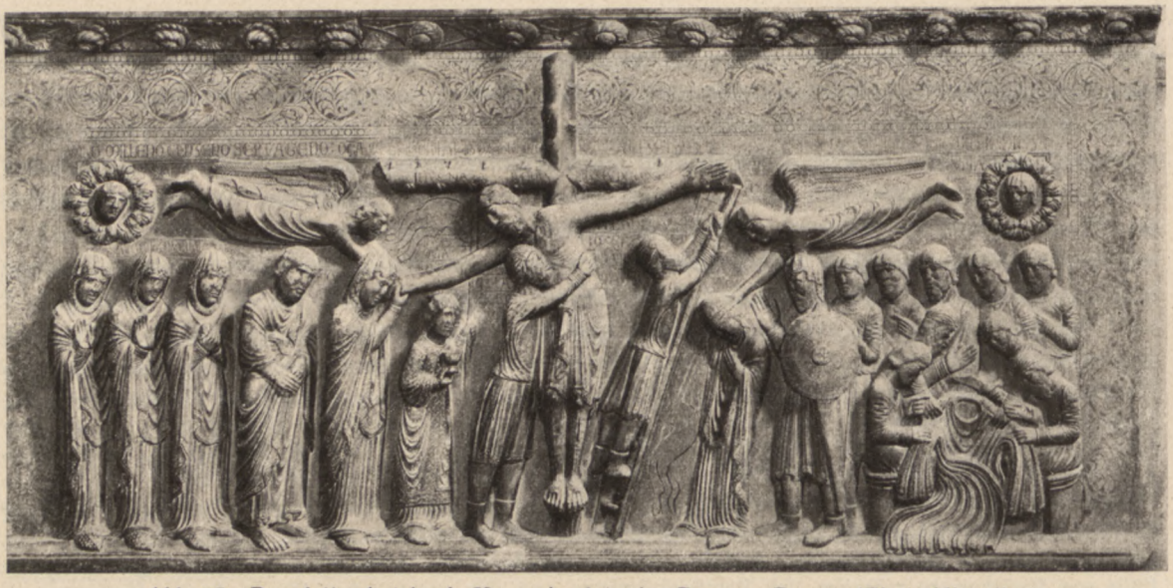


Abb. 53. Benedetto Antelami, Kreuzabnahme im Dom zu Parma (Phot. Alinari).

allein begründet, sondern Antelami zeigt sich eben von Anfang an als ein zwiespältig begabter Künstler, der bald zu strengster Stilisierung, bald zu weitgehendem Realismus neigt.

So altertümlich die Kreuzabnahme (Abb. 53) auch wirkt, man wird kaum annehmen dürfen, daß Antelami hier ein älteres Vorbild sklavisch kopiert habe. Vieles ist entlehnt — aber aus vielerlei Quellen. Das schöne Ornament des Rahmens mit dem aus der Fläche ausgeschnittenen, schwarz gefüllten Rankenmuster stammt aus der byzantinischen Kunst; die Ranke am oberen Gesimse mit den knaufartigen Einrollungen weist auf Einflüsse von der Provence (Porticus von Arles), wie sie der Pontile-Meister von Modena schon erfahren hatte. Sonne und Mond, Ecclesia und Synagoge möchte man auf nordalpine Elfenbeine der karolingisch-otonischen Zeit zurückführen, an die auch das ganze Relief mit den frei auf den glatten Hintergrund aufgelegten Figuren erinnert. Daneben aber stehen so viele Züge frischer Naturbeobachtung und glücklicher Kompositionsgabe, daß man die persönliche Leistung Antelamis an diesem Werke gewiß nicht zu gering wird schätzen dürfen. So gleichförmig und steif auch die Figuren dastehen, so zeigen sie doch in Ausdruck und Gebärden ein ausgeprägtes Leben und die Gruppe der Krieger, die um den Rock Christi würfeln, weil sie sich nicht trauen, ihn mit dem großen Messer zu zerschneiden, ist in der Charakteristik der einzelnen Gestalten und in der Bewältigung der Raumvorstellung ein großer Wurf. Angesichts solcher Leistung wird man die Monotonie des Ganzen doch positiv werten dürfen, als ein vom mittelalterlichen Bildner mit vollem Bewußtsein gewähltes Mittel, die stumme Trauer der unter dem Kreuz Versammelten zu versinnlichen. In der Tat verfügte er ja zur selben Zeit über ganz andere Bewegungs- und Stellungsmotive, und bringt sie an, wo sie am Platz sind: in den frei vom Kern der Kapitelle gelösten Gestalten der Genesisszenen im Museum, in denen ein ganz anderer, ein leichter Novellen-Ton angeschlagen ist.

Die Richtung Antelamis zum „strengen Stil" erreicht ihren Höhepunkt in dem marmornen Bischofsthron im Chor des Domes von Parma. Das ist ein in seiner elementaren Tektonik großartiges Werk. Die Atlanten, die vorne an den Lehnen stehen, sind — es ist keine

Abb. 54. Benedetto Antelami, Hauptportal am Baptisterium in Parma (Phot. Alinari).

Hyperbel — von der verhaltenen Lebensgewalt ägyptischer Granitfiguren. Die Reliefs des heiligen Georg und der Bekehrung Pauli an den Seiten haben klassische Bestimmtheit. Das Vollendetste aber sind die Löwen, die oben auf den Seitenwänden lagern, von gespanntem Leben, geduckt, mit flachem Rücken ganz in die tektonische Grundform des Thrones eingefügt.

Ein solcher Wurf ist Antelami nicht wieder gelungen. Realistische Tendenzen, fremde Einflüsse haben ihn von dieser Bahn — die ja wohl auch eine Sackgasse war — abgedrängt. Davon zeugt sein Hauptwerk, die Skulpturen am Baptisterium von Parma. Im Jahre 1198 ist der Bau begonnen. Auch die Architektur ist von ihm, und man hat mit Recht darauf hingewiesen, wie sehr sie seiner künstlerischen Art gemäß ist in der ruhigen Geschlossenheit der Masse, der großartigen Monotonie der vier Galerien, der Herrschaft der geraden, durchlaufenden Linie.

Der plastische Schmuck des Baus zeichnet sich vor allem, was Oberitalien bisher geleistet hatte, durch Umfang und systematische Verteilung der Gegenstände aus. Verderben, Erscheinung des Heils, Abschluß der Heilsgeschichte, das sind die Themata der drei Portale. Dabei ist das Verderben an der vom Domplatz abgelegenen Südtür nur durch ein Tympanonrelief versinnbildlicht, mit dem im Mittelalter weit verbreiteten Gleichnis des Barlaam von dem Menschen, der des unentrinnbaren Todes nicht achtend, sich den Genüssen der Welt hingibt: ein Jüngling sitzt in den Zweigen des Lebensbaumes und labt sich an einem Honigstock, während „Tag und Nacht“ (dargestellt durch die antiken Bilder von Sol und Luna, Apollo und Diana) zwei

Mäuse an den Wurzeln des Baumes nagen und ein Drache auf den Sturz des Menschen lauert. — Der Erscheinung des Heils ist das nach dem Domplatz zu gelegene Hauptportal gewidmet. Am linken Türpfosten steigen in Ranken die Gründer der zwölf Stämme auf, deren Reihe in Moses mit den Gesetzestafeln endet. Gegenüber wächst in glücklichstem dekorativen Parallelismus die Wurzel Jesse empor mit Maria in ihrem Wipfel. Im Halbkreis der Lünette (Abb. 54) abermals eine Ranke, in der die alttestamentlichen Propheten sitzen, von denen jeder ein Medaillon mit dem Bilde eines Apostels in Händen trägt. In der Mitte der Lünette selbst thront Maria mit dem Kinde, feierlich, nach außen blickend, durch ihre Größe und die Nische im Rücken ganz isoliert gegen die sekundär behandelten heiligen Drei Könige links, und den Joseph, der den Befehl zur Flucht nach Ägypten erhält. Diese unorganische Behandlung der Komposition erinnert merkwürdig an Meister Nikolaus' Portalrelief am Dom von Verona. Sie ist hier noch deutlicher als dort nicht Resultat künstlerischen Unvermögens, sondern geht hervor aus dem gedanklichen Charakter dieser ganzen Portalkunst. Der historische Gehalt (Anbetung der Könige) tritt bewußter- und gewolltermaßen zurück hinter dem symbolischen (Maria als Trägerin des im Alten Testament verkündeten und vorbereiteten Heils). Nur auf dem Architrav finden wir erzählende Reliefs aus dem Leben des Täufers.

Noch strenger als hier ist die Auswahl und Verteilung der Bilder auf dem nach Sonnenuntergang gelegenen Portal. Hier bezieht sich alles auf das Endgericht. In der Lünette der thronende Weltenrichter, umgeben von (im Maßstab wieder wesentlich kleineren) Engeln mit den Marterwerkzeugen. Im rahmenden Bogen die Apostel als Beisitzer des Gerichts. Auf dem Architrav die Auferstehung der Toten. Die Türpfosten zeigen links die Werke der Barmherzigkeit, wie sie Christus in seiner Vorverkündung des Jüngsten Tages schildert, rechts das Gleichnis vom Weingärtner (Matth. 20, 1—16), das man auf die verschiedenen Zeitalter deutete, die dem Ende der Welt vorangehen und zugleich auf die Altersstufen des seiner Vollendung entgegenreifenden einzelnen Menschen.

Die Ausführlichkeit und die systematische Ordnung dieser Portalskulpturen läßt sich nur erklären durch die Annahme entscheidender Einflüsse von seiten der französischen Plastik der Zeit. Das erste uns erhaltene große Portalsystem, das an der Westfront der Kathedrale von Chartres, war etwa 40 Jahre vor Antelamis Arbeiten in Parma entstanden; seitdem stand die ganze Entwicklung in Frankreich unter dem Zeichen der immer reicheren Durcharbeitung des inhaltlichen Programms der Portalskulpturen. Ein unmittelbares Vorbild für Antelami läßt sich freilich nicht nachweisen. Aber es kann nicht Zufall sein, daß grade die in Chartres im Vordergrunde stehenden und von Chartres aus weit verbreiteten, immer wiederholten Motive: die Madonna als Himmelskönigin und der richtende oder in apokalyptischer Herrlichkeit thronende Christus, die Zentralgestalten in Antelamis Kompositionen bilden. Beide lassen den Zusammenhang mit Frankreich bis in Details der Gewandung erkennen. Dann aber wird man auch im Formalen, in der freieren Bewegung der Figuren, im freien Fluß der Falten (am deutlichsten in den heiligen Drei Königen) etwas von französischem Geiste finden. Doch muß man fragen, ob hier die Berührung mit diesem allerwärts sonst Leben entzündenden Geiste ein Segen gewesen ist. Sie hat wohl in erster Linie die unsichere formale Haltung dieser Baptisteriums-Skulpturen verschuldet, bei denen das dem Antelami ursprünglich Eigene nicht mehr, wie in der Kreuzabnahme und am Bischofsthron, als strenger Stil, sondern als Ungelenkigkeit und Härte erscheint.

Wie es damals in seinem Künstlergeiste hin und her gegangen ist mit widerspruchsvollen formalen Ideen, das beweisen nun vor allem die sechs Freifiguren, die den äußeren plastischen Schmuck des Taufhauses vollenden: die zwei stehenden Engel in den hohen kastenförmigen Nischen über dem Hauptportal und die zwei Figurenpaare, David und Jakob, Salomo und die Königin von Saba, die in breiteren Vertiefungen in den dem Hauptportal benachbarten Wänden stehen oder sitzen. Die Engel, deren Köpfe keinen Zweifel an Benedettos Urheberschaft aufkommen lassen, sind in lange Gewänder gehüllt, deren dichte, tiefe Faltenfurchen auf Vorbilder aus der Spätantike hinweisen. Bei den vier alttestamentlichen

Gestalten hingegen, und vor allem bei Salomo und der Königin, sehen wir Antelamis eckigen, flächigen Faltenstil sich lösen zugunsten einer weichen und großflächigen Modellierung der Gewänder, die nun zusammen mit den leicht gewellten Säumen Erinnerungen an die französische Plastik der anhebenden Gotik wachruft. Auch das Bewegungsmotiv der Königin, die mit der Linken den Mantel aufnimmt und mit der Rechten in die den Mantel über der Brust zusammenhaltende Schnure greift, ist an den französischen Kathedralen erwachsen; man wird diese Gestalten nicht zu früh datieren dürfen, einen erheblichen Zeitabstand von den Portalreliefs für sie annehmen müssen; denn das Verwandteste findet sich in Frankreich erst im 13. Jahrhundert: Chartres Nord- und Südtransept.

Bei dem schwankenden Charakter von Antelamis Kunst ist es nicht leicht, ein Urteil abzugeben, wieviel von den Skulpturen im Inneren des Baptisteriums ihm gehört. Die drei Reliefs über den Türen sind in seinem Stil behandelt, doch — wenigstens die Flucht nach Ägypten und David mit den Sängern — so lose komponiert, daß man eigenhändige Ausführung nicht annehmen möchte. Unter den köstlichen Engelfiguren in den Nischen des Erdgeschosses hebt sich der eine Drachentöter in der zweiten Nische rechts vom Altar durch seinen an die großen Engel draußen gemahnenden Faltenstil hervor. Die anderen aber in ihrer wunderbar elastischen Zeichnung, dem so fein durchempfundenen Schnitt und Lauf der Falten gehen doch wohl über Antelami ein gutes Stück hinaus. Jedenfalls gehören sie zum Stilvollsten, was die oberitalienische Plastik überhaupt geschaffen hat, darum werden sie hier ausdrücklich erwähnt.

Den Abschluß von Antelamis Entwicklung finden wir an der Fassade der Kathedrale von Borgo San Donnino, zwischen Parma und Piacenza (Abb. 55 und 56). Der größte Teil der Skulpturen am Hauptportal und an den seitlich anschließenden Wandfeldern ist von ihm oder unter seinen Augen gearbeitet. Hier hat er sich noch enger als in Parma an ein französisches Vorbild angeschlossen, hier gelingt es darum, dies Vorbild genau zu bestimmen, über die vagen Annahmen französischer Einflüsse bisher hinauszugehen. Hier ergibt sich die ganze Komposition klar als eine Kombination zweier Portalmotive: des oberitalienischen, von Meister Nikolaus geschaffenen oder zur Herrschaft gebrachten Vorhallenportals, und der Portaldekoration, wie sie im Verlauf des 12. Jahrhunderts in der Provence sich entwickelt hatte und an der Kirche von St. Gilles und an St. Trophime von Arles in überzeugender Vorbildlichkeit vor unseren Augen steht. Der Haupteingang mit seinem tiefen, in den Schrägen mit schlanken,

Abb. 55. Hauptportal des Doms in Borgo San Donnino (Phot. Alinari).

Abb. 56. Davidfigur und Reliefs an der Fassade des Doms von Borgo San Donnino (Phot. Alinari).

ornamentierten Säulen besetzten Gewände und der weit vorspringenden, von Löwensäulen getragenen Vorhalle ist ganz im oberitalienischen Typus gegeben. Aber nun läuft der Reliefstreif, der bei Nikolaus nur den Architrav bedeckte, über die Portallaibungen weiter, deren Kapitellzone entsprechend tiefer herabrückt, und nach der Unterbrechung durch die anstoßende Vorhalle setzt sich das Reliefband links und rechts an der Fassadenwand fort, bis vortretende Säulen ihm Halt gebieten. Dieser durchlaufende Relieffries entstammt der Provence und auf das Vorbild von Arles weisen ferner die beiden (hier in Wandnischen gestellten) Freifiguren zu den Seiten des Portales, sowie die Reliefs, die sich zwischen diese Figuren und die obere Zone einschieben; auch die figurierten Kapitelle der Vorhallensäulen sind durch Arles bedingt.

Zu diesen offenbaren Beziehungen in der Anordnung tritt dann noch die Verwandtschaft in einzelnen Figuren, im ganzen Gestaltentypus, im Gewandstil hinzu, um die Abhängigkeit des Antelami von der Kunst der Provence zu erweisen. Aber so klar hier in Borgo San Donnino die Verhältnisse liegen, so vorsichtig, scheint mir, muß man die Frage der Beziehungen Antelamis zu Frankreich in seinen früheren Werken behandeln. Sie sind vorhanden, aber die französischen Eigentümlichkeiten in ihnen auf ein bestimmtes französisches Denkmal und gar schon auf Arles zurückzuführen, geht wohl kaum an. Vgl. hierzu besonders die Darlegungen von M. G. Zimmermann, Oberital. Plastik, S. 150 ff. und Vöges schon bei Gelegenheit des Pontile von Modena zitierten Aufsatz im Repert. f. Kunstw. XXV, 1902.

Inhaltlich bieten die Skulpturen ein besonders interessantes

Beispiel mittelalterlicher Symbolik. Zwei Themata sind miteinander verflochten: „die Tür" und „San Donnino". Auf die Bedeutung der Kirchentür wird durch die beiden Greisengestalten in den Nischen hingewiesen. Links David mit der Inschrift „Hec porta Domini, justi intrant per eam" (dies ist die Tür des Herrn, durch die die Gerechten eingehen); über ihm die Darstellung Christi im Tempel. Rechts Ezechiel mit seinem symbolisch auf die Jungfrauschaft Mariä gedeuteten Wort „Vidi portam in domo Domini clausam" (ich sahe eine verschlossene Tür am Hause des Herrn); über ihm die Jungfrau mit dem Kind. „Die Tür" ist aber auch das Thema der beiden Reliefgruppen über den Nischen. Links wird eine reiche, rechts eine arme Familie von einem Engel (deutlich Arlesischer Herkunft) herangeleitet, d. h. alle, Reiche und Arme, sollen in das Gotteshaus eingehen. — Die Geschichte des Titelheiligen dagegen ist der Gegenstand jenes Reliefbandes, das sich über Tür und Seitenwände hinzieht.

In ihrer Formensprache zeigen die Skulpturen von Borgo San Donnino wieder eine neue Färbung, die, mag auch der Schein dagegen sein, doch nur als Fortschritt empfunden werden kann. Die Modellierung ist härter als in Parma, der Zuschnitt der Gestalten eckiger, die Haltung von fast starrer Gleichförmigkeit. Aber das bedeutet im Sinne von Antelamis ursprünglicher Veranlagung ein Sich-wieder-finden. Das Schwanken zwischen dem Eigenen und dem Französischen ist vorüber, ein reiner und persönlicher Stil ist gewonnen. Wir haben in ihm ein besonders lehrreiches Paradigma mittelalterlicher Kunstweise. Die Deutlichkeit des wie wir sahen so klar durchdachten Inhalts ist das erste Anliegen. In den Donninus-Reliefs vor allem. Wie einzelne Worte stehen die Gestalten da; sie berühren einander kaum, überschneiden sich nie. Sie sprechen durchaus ad spectatores, aus dem Bilde heraus, sprechen eine bestimmte und markige Sprache. Und so ist die Stilisierung im einzelnen von strenger Konsequenz. Deutlichkeit herrscht auch hier, ein gewissermaßen begriffliches Klarmachen jeder Form. Der wallende Bart wird in einzelne gewellte Strähne aufgelöst, die in ornamentaler Regelmäßigkeit nebeneinanderliegen. Die übereinanderliegenden Gewänder sind scharf gegeneinander abgesetzt; das durch den sehr bestimmt empfundenen Körper bedingte Wogen des Gefältes ist an jedem Punkte graphisch festgehalten, wie die Wellen der Gebirgszüge auf einer Landkarte. In dieser Härte ist kein mangelhaftes Können oder unzureichendes Sehen, alles ist gewollte Abstraktion, Bändigung der fluktuierenden Erscheinung unter den Zwang der geistigen Vorstellung. Eine großartige Epigraphik, wenn man so will. Darum zugleich die reinste Architektur-Plastik, die sich denken läßt. Stein vom Stein der Mauern jede Gestalt.

Wir besitzen kein festes Datum für diese Werke. Aber da wir 1198 als Anfangstermin für die Skulpturen am Baptisterium in Parma annehmen und mit einer längeren Arbeitszeit dort rechnen müssen, so kommen wir mit Borgo San Donnino schon ein gutes Stück ins 13. Jahrhundert hinein. Dieses Jahrhundert nun, das allerorten die mittelalterliche Kunst zur vollen Höhe des monumentalen Stiles emporsteigen sah, ist für Oberitalien nur eine Zeit vereinzelter Fortschritte. Es kennt keinen einzigen Künstler von der ausgeprägten Individualität des Wilhelm, Nikolaus und Antelami, keinen, der sich den großen Toskanern der Zeit ebenbürtig an die Seite stellte. Wir sind auf eine Reihe anonymer Werke angewiesen, die uns die freiere Gestaltungskraft der Zeit bezeugen, in denen ein zunehmender Realismus mit neuen Einflüssen der klassischen französischen Kunst zu reizvollen Schöpfungen sich verbindet. Es kann sich hier nur darum handeln, aus dieser Reihe einige besonders charakteristische Stücke herauszuheben.

In Parma wird der Fortschritt über Antelami hinaus von einem Bildhauer vollzogen,

Abb. 57. Septemberbild im Dom zu Ferrara (Phot. Alinari).

der die zwölf Reliefs der Monatsbeschäftigungen und die Tierkreiszeichen geschaffen hat, die heute noch provisorisch in den Arkaden des untersten Umgangs im Baptisterium aufgestellt sind. Der Zuschnitt dieser Reliefs, in denen die Figuren frei vor der glatten Hinterwand stehen, deutet darauf hin, daß sie in kastenartige Wandvertiefungen eingelassen werden sollten. Es sind bedeutende Werke, die den besten Leistungen der französischen Skulptur der Zeit nur wenig nachstehen. Die Situation der einzelnen Monatsvertreter ist bei knappster Andeutung des Beiwerks in fast malerischem Sinne geschildert; am vollkommensten ist darin wohl der Juni, wie er in kurzgeschürztem Rock durch das Kornfeld schreitet und ein Bündel Ähren faßt, um es mit seiner Sichel zu schneiden. Die Plastik hält dabei jene wundervolle Mitte zwischen individueller Durchbildung und ganz breitem, allgemeinem Zuschnitt der Form, wie sie die Höhe mittelalterlicher Kunst, das Wesen der Gotik, durchweg bezeichnet.

Diese Monatsbilder haben Genossen in großer Zahl in Oberitalien. Zeitlich geht ihnen wohl ein wenig voraus der Fries unter der Loggia an der Domfassade von Cremona, der im allgemeinen Zuschnitt der Gestalten noch dem Antelami nahesteht. Etwa gleichzeitig mit Parma mag der Zyklus entstanden sein, von dem heute noch sechs Stücke im Dom von Ferrara erhalten sind (Abb. 57). Das sind ausgesprochene „Kastenreliefs", in denen sich, wie in Parma, die große plastische Form mit malerischer Durchbildung des Schauplatzes in fast skizzenhaftem Verfahren verbindet. In naturalistischer Behandlung des Stofflichen, der Gewänder in ihrer verschiedenen Textur, des Korbgeflechts, des Holzes, des Blattwerks usw. geht der Ferrarese beträchtlich über den Bildhauer von Parma hinaus. Er findet darin einen Rivalen in jenem — offenbar noch mit Antelami nahe zusammenhängenden — Meister, der im Tympanon von San Mercuriale in Forli die Geschichte der heiligen Drei Könige erzählt. Der Anordnung der ganz frei gearbeiteten Figuren in geschlossener Reliefschicht im vertieften Bogenfelde liegt das Gestaltungsprinzip der Monatszyklen von Parma und Ferrara zugrunde. Aber der geringer begabte, roher empfindende Künstler hat nicht vermocht, seinem Werke die Reinheit des plastischen Stiles zu verleihen, die jene Arbeiten adelt. Die große Leere über den Köpfen tötet allen Zusammenhang der Formerscheinung, und der auf Holzpflöcken aufgehängte Mantel des ältesten Königs mißdeutet gröblich die Grundfläche des Reliefs als Hauswand — in der dann doch der Stern wie im freien Äther erscheint! Dieser Unsicherheit des plastischen Gefühls entspricht der derbe Naturalismus, der sich in der Ausgestaltung des Reisekostüms der Könige nicht genugtun kann.

Die Kraft dieser von eindringendem Wirklichkeitssinn getragenen, vom Geiste der französischen Gotik berührten Kunstrichtung bewährte sich nun vor allem darin, daß es ihr ge-

lang, in Venedig und im venezianischen Gebiet den Sieg über den fest eingewurzelten Byzantinismus zu erringen. Wie San Marco ein byzantinischer Bau von reinstem Gepräge ist, wie seine Mosaiken sich als die großartigsten Denkmäler der byzantinischen Monumentalmalerei darstellen, so war auch die venezianische Plastik vom 11. bis zum 13. Jahrhundert ihrer Natur nach byzantinisch. Vieles von dem heute Erhaltenen ist geradezu griechische Arbeit und nach Venedig importiert, das an Ort und Stelle Entstandene steht in so vollständiger Abhängigkeit von den griechischen Originalen, daß oft nur die Sprache der Inschriften entscheiden läßt, ob wir es mit byzantinischen Werken oder mit abendländischen Imitationen zu tun haben.

Abb. 58. Engel unter der Kuppel von San Marco in Venedig (Phot. Naya).

Unter ausdrücklicher Verweisung auf das schon zitierte Buch von H. v. d. Gabelentz, Mittelalterl. Plastik in Venedig, in dem das gesamte Material in übersichtlichen Gruppen zusammengestellt ist, beschränke ich mich hier auf die wichtigsten Denkmäler. Neben einer Reihe dekorativer Platten im Innern von S. Marco stehen als besonders bedeutende Zeugen des byzantinischen Einflusses zu Anfang des 11. Jahrhunderts die Löwen- und Pfauenplatten an den Chorschranken im Dom von Torcello bei Venedig, vom Jahre 1008, deren hervorragende Qualität gerade im Vergleich mit den ornamentalen Arbeiten des „langobardischen" Stils im übrigen Oberitalien zum Bewußtsein kommt. Das orientalische Motiv der gegenständigen Tiere (mit besonderer Bevorzugung der Pfauen) ist dann in der venezianischen Skulptur des 11. und 12. Jahrhunderts unzählige Male behandelt worden. Figürliche Darstellungen finden sich besonders häufig auf Reliefplatten, die an den Außenwänden von San Marco eingelassen sind: König Alexander im Greifenwagen, Herkulestaten, die Heiligen Leonhard, Johannes, Georg und Demetrius, Christus und die Evangelisten, das alles sind byzantinische oder byzantinischen Originalen unmittelbar nachgebildete Werke. Es treten hinzu mehrere Madonnenreliefs, die schöne „Deësis", Christus, Maria und Johannes d. T. unter Arkaden im rechten Seitenschiff von S. Marco u. a. m.

Von besonderer Bedeutung sind, schon als Werke der Freiplastik, die vier Engel, die heute auf kleinen Konsolen an den großen Pfeilerecken unter der Mittelkuppel der Markuskirche stehen. In ihrer ikonographischen Bestimmung als Engel des Jüngsten Gerichts hat Venturi gewiß recht, auch in ihrer stilkritischen Scheidung in zwei sehr verschieden gearbeitete Paare. Aber byzantinische Originale und Beutestücke aus Konstantinopel sind es sicher nicht. Der Engel mit dem Horn (Abb. 58) und sein Genosse sind von so hervorragender Qualität, daß man vor ihnen solche Annahme für diskutabel halten möchte. Aber das andere Paar ist ja ganz offensichtlich oberitalienischer Abkunft, es zeugt so laut vom ersten Eindringen festländischer Einflüsse in die Lagunenstadt und steht ganz auf der Stufe von Antelamis Kunst (ohne daß sich individuelle Beziehungen zu ihm ergäben) — da bleibt nur der Schluß, daß wir hier Werke zweier venezianischer Künstler des frühen 13. Jahrhunderts vor uns haben, von denen der eine wesentlich byzantinisch geschult ist, der andere, schwächere, in der Emilia seine Lehrzeit durchgemacht hat. Der Engel an der Kanzel von San Marco, die Engelhalbfigur im Baptisterium stehen diesen vier Engeln unter der Kuppel nahe.

Nach solchen Anfängen wurde es entscheidend für den Sieg der abendländischen Kunst

Abb. 59. Monatsbilder am Hauptportal von San Marco in Venedig (Phot. Alinari).

über die byzantinische, daß ihr an dem Hauptportal von San Marco Gelegenheit gegeben wurde, ihr Programm zu entwickeln und ihren Stil dem griechischen entgegenzustellen. Die Laibungen dieses Portals sind mit je drei Säulen besetzt, über die sich drei konzentrische Archivolten spannen; von diesen ist die mittlere glatt gelassen, die beiden anderen sind sowohl an der inneren wie an der Stirnseite mit Reliefs bedeckt. An der innersten Archivolte sind es nicht leicht zu deutende Tier- und Menschengestalten, die in dem aufsteigenden Rankenwerke sich bewegen, im wesentlichen wohl Symbole für die Macht des Bösen und den Kampf dagegen, möglicherweise auch Darstellungen der Lebensalter in Szenen von erstaunlicher Lebendigkeit (an der Stirnseite der Archivolte), die die Freude an genrehaften Bildern vorahnen lassen, wie sie für die oberitalienische Kunst des 14. Jahrhunderts charakteristisch wurde. Die vordere Archivolte enthält an der Innenseite einen neuen Monatszyklus, der sich inhaltlich stark, doch nicht ausschließlich, an den byzantinischen Kanon anschließt, in der ganzen Reliefauffassung, im Blattwerk und manchem Details die Fühlung des Künstlers mit Byzanz verrät, in den Figuren aber durchaus oberitalienisch und den zuletzt besprochenen Monatsdarstellungen auf dem Festland verwandt ist. Es sind zum Teil ganz köstliche Motive. Der „August“ zum Beispiel, ein leicht bekleideter Jüngling mit einem Fächer in der Hand, der in der Mittagshitze auf seinem Stuhle eingeschlafen ist (Abb. 59), der „Mai“, der mit einer Blume in den Händen auf einem Throne sitzt, während zwei Jungfrauen in lang wallendem Haar ihm die Blütenkrone aufs Haupt setzen, die Erntearbeiter, der Winzer usw.

An formaler Vollendung werden diese Monate freilich noch übertroffen durch die weiblichen Allegorien der Tugenden und Barmherzigkeiten an der Stirnseite dieses Bogens. Ihr Schöpfer hat die herrlichen Gestalten aus den Mosaiken in der Hauptkuppel vor Augen gehabt und ihnen die wichtigsten Motive entnommen. In ihren Bewegungen, in dem frei antikisierenden Gewandstil, den ausdrucksvollen Gesichtern stellen sie eine glückliche Synthese von klassischem Formgefühl und mittelalterlichem Empfinden dar; byzantinischer und abendländischer Geist haben in ihnen den schönsten Bund geschlossen.

Abb. 60. Tympanon von S. Giustina in Padua

Diesen Frauengestalten schließt sich das Fragment von Josephs Traum aus der Lünette dieses westlichen Hauptportals unmittelbar an. In dem großen, von gewellten Locken umrahmten Antlitz des Engels und in den breiten Flügeln mag man noch einen Nachklang des byzantinischen Engelstypus erblicken; der freie Aufbau der Gruppe, der kühne, doch durchaus gehaltene Realismus in der Wiedergabe des tief in Schlaf versunkenen Joseph sind rein abendländisch. — In die gleiche Richtung gehören die vier Prophetenfiguren in der Capella Zen.

Einen gewissen Anhalt für die Datierung dieser Portalskulpturen gewährt die Inschrift an dem im Typus mit San Marco offenbar zusammenhängenden Hauptportal des Domes von Trau in Dalmatien: sie nennt den Künstler Raduanus und das Jahr 1240. Damals werden die Archivolten in Venedig vollendet gewesen sein.

Die vom Festland beeinflußte Richtung der venezianischen Plastik tritt uns vor allem großartig in einer leider unvollständig erhaltenen Gruppe der Anbetung der Könige entgegen, die aus der Kirche SS. Filippo e Giacomo in die Sakristei der Salute gerettet worden ist. Die Madonna, der kniende König und der auf seinen Stab sich stützende Joseph sind wohl in der allgemeinen Haltung und im Kostüm von Antelamis Tympanonrelief in Parma abhängig. Aber hält man die beiden Darstellungen nebeneinander, so offenbart sich die Überlegenheit des Venezianers. Die Gestalten sind von seltener Feierlichkeit. Majestätisch, doch voll starken seelischen Ausdrucks thront Maria, würdevoll segnet das Kind. Der König im halben Niederknien und zugleich im Begriff, den Deckel von der Gabenbüchse zu heben, ist von zeremonialer Haltung. Selbst Joseph, der alte, sonst so stiefmütterlich behandelte Nährvater, gewinnt hier fast monumentale Gestalt durch die Geschlossenheit des Umrisses, die Kraft seiner Gebärde, den breiten Zuschnitt seines Gewandes.

Das Gefält bei Maria und dem König ist von großem, beim König von kaum zu überbietendem Stil, reich und lebendig, doch in feste, klare Linienzüge geprägt. Hier haben die beiden Strömungen einander ganz durchdrungen, und in Maria sind die Ideale des Ostreichs und des Abendlandes zur Einheit geworden; sie ist beides in einem: die μήτηρ θεοῦ und die Notre Dame, die Königin des Himmels.

Dagegen ist die französische Richtung zum vollen Siege gelangt in den Skulpturen des ehemaligen Portals vom Kloster Santa Giustina in Padua (jetzt in der Sakristei der Kirche). Im Tympanon (Abb. 60) thront die Heilige und reicht zwei zu ihren Seiten knienden Männern offene Schalen dar, wohl ein Hinweis auf die Aufnahme von Armen und Pilgern im Kloster; auf dem Architrav reihen sich Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Verkündigung an die Hirten und Anbetung der Könige in fast frei vom Grunde losgelöstem Kastenrelief aneinander. Die Türpfosten sind in Nischen mit kleeblattförmigem Schluß aufgeteilt, in denen Heilige und, zu unterst, Ekklesia und Synagoge stehen. Ein letzter leiser Anklang an Antelami läßt sich nicht verkennen. Die gedrungenen Proportionen der Architravfiguren, die rundlichen Köpfe, die Typen der langbärtigen Männer mit dem gleichmäßig gerieften Haar, endlich der starre Ausdruck der heiligen Giustina selbst mit ihren großen, scharf umrissenen Augen sind hierfür entscheidend. Damit wäre bewiesen, daß der Künstler wirklich ein Oberitalienер ist und aus der Tradition des Landes herauswächst. Man möchte sonst zweifeln, ob nicht ein Franzose auf einer Wanderfahrt diese Skulpturen geschaffen hat; so innig verwandt sind sie der frühen gotischen Skulptur der Ile de France. Die Szenen der Jugendgeschichte Christi auf dem Architrav, ikonographische Eigentümlichkeiten, wie das Bett der Maria, sind uns aus Chartres und Paris bekannt. Schwerer noch fällt das Formale ins Gewicht: die schlanken, feingliedrigen Gestalten im Tympanon in ihren fließenden Bewegungen und die Gewänder, deren zartes Gefält auf der für die jüngeren Chartreser Skulpturen so charakteristischen Übergangsstufe von eckiger zu weich gerundeter Zeichnung steht, die bald in dichten Parallelfalten sich zusammenschieben, bald glatt und fest sich an den Leib anschmiegen.

Auch hier hilft uns ein stilverwandtes Werk zu ungefährer Datierung: das Reiterrelief des Oldrado da Tresseno am Palazzo della Ragione in Mailand, das laut Inschrift im Jahre 1233 geschaffen worden ist. Die Fragmente einer Anbetung der Könige im Museum von Vercelli gehören in dieselbe Reihe, wenn sie auch etwas härter noch behandelt sind. Das Martyrium des heiligen Andreas in der Lünette des linken Seitenportals von S. Andrea in Vercelli schlägt die Brücke rückwärts zu Antelami, dessen Stil sich in ihm unter französischen Einflüssen belebt und erweicht.

Sollten nicht mit jenen bedeutenden Paduaner Werken die in der Literatur merkwürdigerweise noch kaum erwähnten Marmorfiguren Christi und der Apostel auf der Chorbrüstung von San Zeno in Verona in Zusammenhang stehen? Die erstaunlich freien Bewegungen, die schlanken, bei Christus überschlanken Proportionen und die dichten Gewandfalten sind sehr verwandt und ohne französische Einflüsse nicht zu erklären. Doch sind diese hier selbständiger verarbeitet als in Padua, und die Gestalten sich so frei im Raum entfalten zu lassen war um diese Zeit doch nur einem Italiener möglich.

Hier bricht die Entwicklung ab. Die 2. H. des 13. Jhhs. bleibt für unsere Vorstellung von oberitalienischer Plastik so gut wie inhaltlos. Als die Tätigkeit im 14. Jhh. sich neu belebte, geschah dies auf neuen Grundlagen. Die Kunst Toskanas hatte die Führung in Italien übernommen und sandte ihre Boten nun auch über den Apennin. Neue Einflüsse von Frankreich drangen herein — aber nicht mehr aus den Bauhütten der großen Kathedralen als Träger eines starken Realismus und monumentaler Tendenzen. Ein weicheres Geschlecht mit

viel Freude an dekorativem Reichtum der Kunst und an feinen technischen Fertigkeiten war überall in die Höhe gekommen und die Enkel der großen Bildner des 12. und des frühen 13. Jhhs. haben auch in Oberitalien nichts von Geist und Willen ihrer Ahnen geerbt. Dagegen hatte die Kunst dieser Großen schon vorher unmittelbar befruchtend auf die italienische Kunst südlich des Apennin gewirkt, gelegentlich in Unteritalien, nachhaltig und stark in Toskana. Die erste große Blüte der monumentalen Skulptur in Italien, in der 2. H. des 13. Jhhs, ist ohne diesen Einschlag oberitalienischer Kunst nicht zu verstehen.

Die Literatur über die oberitalienische Plastik des 12. und 13. Jhhs. ist im wesentlichen die gleiche, wie sie für die „langobardische" Kunst zitiert worden ist (S. 65). Die Grundlage bildet bis einschließlich Antelami das Buch von M. G. Zimmermann; für die zuletzt besprochenen Werke H. v. d. Gabelentz, Mittelalt. Plastik in Venedig; dazu für die Skulpturen an und in San Marco die monumentale Publikation La basilica di San Marco, Venezia, Ongania 1878—1898. Der dritte Band von Venturis Storia dell'arte Italiana bringt für dieses Kapitel wertvollstes Material an Abbildungen, auf das hier um so mehr verwiesen werden muß, als es leider nicht möglich war, die Fülle der notwendig zu besprechenden Kunstwerke in Abbildung vorzuführen.

Unteritalien. Rom. Umbrien.

Im Gegensatz zu Oberitalien und Toskana haben diese Gebiete während des Mittelalters eine monumentale Skulptur aus eigener Kraft kaum hervorgebracht. Das gilt auch für Rom und für Neapel. Hier führten erst seit dem 13. Jhh. toskanische Künstler die Plastik zu höheren Aufgaben und freierem Vermögen. Der eigentümliche Charakter der bodenständigen Kunst ist ein dekorativer. Nur in Verbindung mit dem Ornament tritt figürliche Plastik auf; ihre reichste Entfaltung findet sie am Kirchenmobiliar, die Fassadenskulptur bleibt, wo sie erscheint, in engeren Grenzen als in Oberitalien oder gar im Norden. Es hängt damit zusammen, daß uns in Unteritalien Künstlerpersönlichkeiten von so fester Prägung wie in der Emilia nicht begegnen.

Innerhalb dieser Schranken aber hat die Plastik in Unteritalien ein reiches Leben entfaltet. Die Fülle und der formale Reichtum ihrer Schöpfungen sollten sie vor Mißachtung schützen. Einen besonderen Wert gewinnt sie für uns dadurch, daß sie die bedeutende Geschichte des vielumkämpften Landes und die Abfolge der herrschenden Gewalten von den Langobarden, Byzantinern und Sarazenen über die Normannen und Hohenstaufen bis zu den Anjous mit seltener Klarheit wiederspiegelt. Immer wieder dringt der Ernst und die Phantastik des Nordens herein und tritt oft schroff neben die stille und unbekümmerte Schönheitsfreude des Orients. Das bedeutendste Ereignis aber ist der auf dem Höhepunkte unteritalischer Geschichte, unter der Regierung Friedrichs II. von Hohenstaufen, in den wichtigsten Zentren seiner Herrschaft und Hofhaltung einsetzende Anschluß an die Antike. Wie man auch über die unmittelbaren und die weiteren Folgen dieses Vorganges denken mag: in ihm tritt die unteritalische Kunst aus der Sphäre lokaler Befangenheit in das zentrale Licht der italienischen Kunstgeschichte und die Porta Capuana ist der wichtigste Meilenstein auf dem Wege von der Antike zur Renaissance. — Wir betrachten hier die Entwicklung der unteritalischen Plastik zunächst bis gegen E. des 13. Jhhs., und zwar folgt die Darstellung der natürlichen Gruppierung des Materials nach den wichtigsten Regionen des künstlerischen Schaffens: Apulien am Adriatischen, Sizilien und Campanien am Tyrrhenischen Meer, dem einsamen Bergland der Abruzzen, der Stadt Rom und Umbrien.

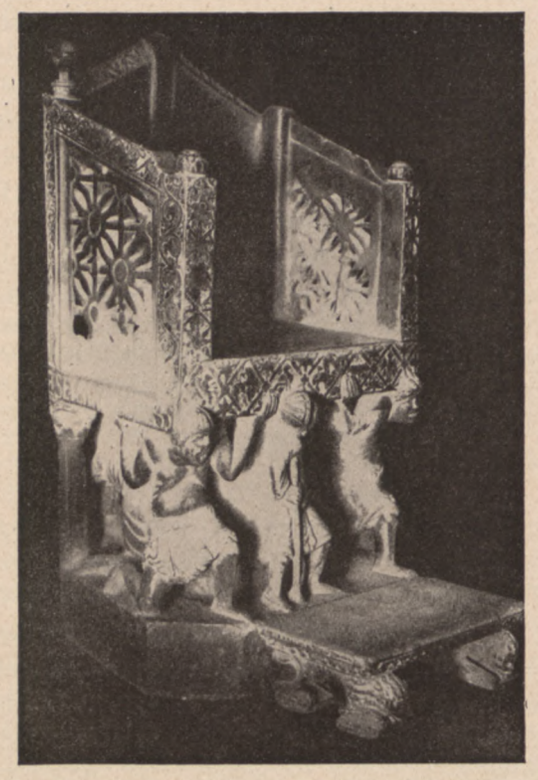


Abb. 61. Bischofsthron. Bari. S. Nicola Phot. Moscioni

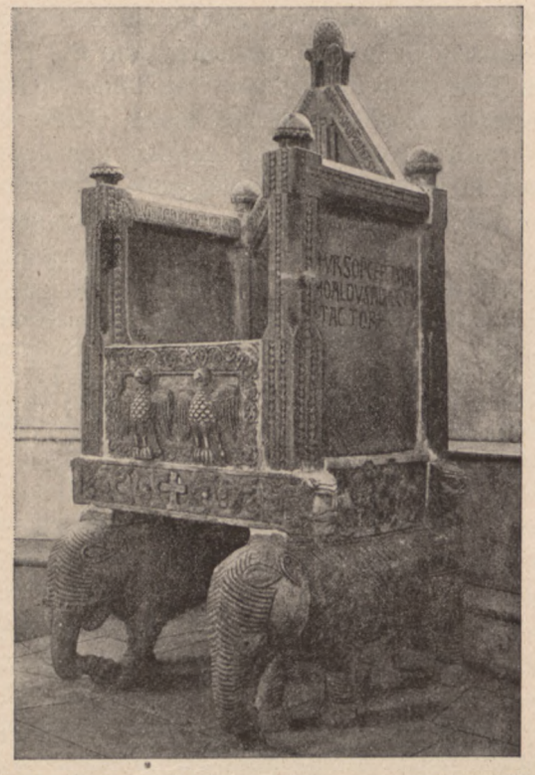


Abb. 62. Bischofsthron. Canosa Phot. Gargiolli

Apulien. Am A. der erhaltenen Denkmälerreihe stehen zwei Bischofsthrone: der, den der Erzbischof Urso (1073—89) für die Kathedrale von Canosa gestiftet hat, ein Werk des Romualdus, und der Thron des Erzbischof Elias von Bari; dieser scheint im Jahre 1098 aus Anlaß einer durch Urban II. abgehaltenen Synode im Chor von S. Nicola in Bari aufgestellt worden zu sein.

Diese beiden kurz nacheinander entstandenen Werke stehen künstlerisch im schärfsten Gegensatz: für den Thron von Canosa (Abb. 62) sind Vorbilder aus dem Orient maßgebend gewesen. Die Tiergestalten folgen der strengen Stilisierung orientalischer Gewebe. Die beiden tragenden Elefanten sind gebannt in der ruhigen Tektonik des Thronbaus. Dagegen liegt die Sitzplatte des Stuhles von Bari (Abb. 61) auf den Schultern von drei Männern, die kniend oder lehnend mit dem äußersten Aufgebot ihrer Kraft die Last tragen. Diese Funktion kommt in den Formen sehr entschieden zum Ausdruck: die nackten Teile sind von schwellender Muskulatur, die Gesichter voll angespannten Lebens.

Wir können diese beiden Richtungen, die sich hier kundgeben, aus anderen apulischen Denkmälern ableiten, in anderen weiter verfolgen:

Der Thron von Canosa gehört mit einer Reihe kirchlicher Ausstattungsstücke zusammen, an deren Spitze der zeitlichen Entstehung wie der Qualität nach die Marmorkanzel desselben Domes steht, die ein Archidiakon Acceptus für einen Bischof Guitbertus gearbeitet hat. Den Namen des Künstlers finden wir auf einer anderen Kanzel in Verbindung mit der Jahreszahl 1041 — damit ist diese Denkmälergruppe datiert.

Der Thron des Elias dagegen findet seine nächsten Verwandten in den Skulpturen am Dom von Monopoli, die das Datum 1107 tragen: einer Archivolte aus einzelnen, frontal nebeneinander gestellten Engelköpfen, einem Kapitell mit Daniel zwischen zwei Löwen und einem Architrav mit den figurenreichen Reliefs der Kreuzabnahme (Abb. 63), der Frauen am Grabe und der Höllenfahrt. Die dicht von Schlangen umwundene nackte Frau am linken Abschluß dieses Reliefstreifens, ein Bild der Sünde, macht es ganz deutlich, was die

Reliefs und die Träger des Bareser Thrones schon vermuten ließen: wir haben es in diesen Werken mit einem Einströmen nordischer Vorstellungen und nordischer Formensprache nach Apulien zu tun. Es ist mir zweifelhaft, ob wir mit M. Wackernagel die direkte Quelle dieser Kunst in der südfranzösischen Plastik der Zeit suchen dürfen, dagegen scheinen — wie auch W. betont — unmittelbare Beziehungen zu Oberitalien, besonders zu Meister Wilhelm von Modena (S. 76 ff.) gegeben zu sein; vgl. die Atlanten am Hauptportal und auf dem Kainsopfer in Modena, die parallelen Faltenlinien und gewellten Säume hier und dort.

Abb. 63. Architrav. Monopoli (Teil) Phot. Moscioni

Eine Verbindung zwischen Apulien und dem Norden wird hergestellt durch die von Robert Guiscard gegründeten Benediktinerklöster, und es ist wichtig, daß an den beiden bedeutendsten benediktinischen Kirchenbauten, die in ihrem Grundriß schon ihre Ableitung von der französischen Architektur erkennen lassen, in Acerenza und Venosa, Skulpturen vorkommen, die der oben genannten Denkmälergruppe zugehören. Das gilt allerdings nur von den Darstellungsmotiven — die plastische Durchbildung in flachem Relief und scharfer Umgrenzung der Formen stellt diese Stücke in nahen Zusammenhang mit der byzantinisierenden Richtung der apulischen Plastik.

Diese ist durch die vom Norden her eindringende Stilströmung nicht aufgehoben worden. Vielmehr gewinnt das Bild der apulischen Plastik des 12. Jhhs. seinen besonderen Reichtum durch das Nebeneinanderbestehen und die wiederholte und sehr mannigfaltige Durchdringung der beiden entgegengesetzten Richtungen.

Byzantinische Vorlagen sind im wesentlichen maßgebend gewesen für den bildnerischen Schmuck an der Kathedrale von Troja in der Capitanata, der im ersten Viertel des 12. Jhhs. entstanden ist. Aber schon hier tritt neben die Nachahmung östlicher Muster in Zierplatten und Tympanonreliefs auf dem Architrav der Nordtür eine Rankendekoration, die ihre nächsten Analogien an der Domfassade von Modena findet. Weit enger ist die Verbindung von byzantinischer und nordischer Kunst in einigen großen figurierten Kapitellen der zu A. des 12. Jhhs. erbauten Kirche S. Andrea auf der in der Hafeneinfahrt von Brindisi gelegenen Insel. Die technischen Eigentümlichkeiten zwingen, für sie einen „einheimischen, byzantinisch ausgebildeten, vielleicht gar aus den östlichen Kunstgebieten eingewanderten Meister" (Wackernagel) anzunehmen. Dieser aber hat sich der von Norden her eindringenden Kunstrichtung eng angeschlossen.

In der 2. Hälfte des 12. Jhhs. ist der Kampf der beiden Richtungen noch nicht ausgekämpft. Der byzantinische Einfluß erreicht hier seinen Höhepunkt im Hauptportal der 1197 geweihten Kirche von S. Nicola in Bari.

Es ist in seinem Typus — innerer, an Leibung und Stirnseite reich ornamentierter Rahmen, äußere, von auf Stieren ruhenden Säulen getragene Archivolte —, wie in seiner Dekoration — reich von antikisierenden Figürchen durchspieltes Rankenwerk — durch Denkmäler des 12. Jhhs. vorbereitet: das schon genannte Portal von Acerenza, das etwa der M. des Jahrhunderts angehörende Prachtfenster in der Chorwand von S. Nicola, das Hauptportal von S. Giovanni in Brindisi. In der Klarheit des Aufbaus und in der vollendeten Durchbildung der Dekoration läßt es alle diese Vorstufen hinter sich und wird auch durch das verwandte, in der plastischen Behandlung des Rankenwerks aber schwerfälligere Prachtfenster am Chor der Kathedrale nicht erreicht.

Abb. 64. Nordportal von S. Nicola in Bari Phot. Moscioni

Nordische Einflüsse sind dagegen offenbar für den Künstler maßgebend gewesen, der die Umrahmung des Portals in der Nordwand von S. Nicola in Bari gearbeitet hat (Abb. 64).

Um das Bogenfeld zieht sich eine Darstellung, die mit derjenigen an der Porta della Pescheria am Dom von Modena (s. Abb. 48) auf das engste verwandt ist. Freilich ist hier aus der dramatischen Kampfszene ein fast heraldisches Bild geworden, ganz im Sinne des dekorativen Empfindens der apulischen Kunst. Die beiden als Kämpferstücke an diesem Portal eingefügten, doch sicher aus einem anderen Zusammenhang entnommenen Monatsbilder sind ebenso offenbares nordisches Gut.

Die Vermischung der beiden an S. Nicola getrennt nebeneinander wirkenden Kunstrichtungen ist besonders innig am Hauptportal der Kathedrale von Trani vom Anfang des 13. Jhhs.

Die Ornamentik auf den Stirnflächen des Türrahmens ist rein orientalisch, aber schon die Löwen, die den Rahmen tragen, die Gruppen, die den flankierenden Säulen als Sockel dienen, verraten Beziehungen zum Norden. Ganz unverkennbar aber und von weittragender Bedeutung für die Entwicklung der apulischen Portalskulptur ist dessen Einfluß in den alttestamentlichen Reliefbildern (Abrahams Opfer, Jakobsleiter, Jakobs Kampf, Propheten) der inneren Türleibung. Von der rein dekorativen Ausgestaltung des Kircheneinganges findet nun auch Apulien den Weg zu der im Norden schon längst herrschenden symbolischen: einer Verknüpfung des plastischen Schmucks mit der geistigen Bedeutung des zu schmückenden Gebäudes.

Wie in Trani so müssen sich die figürlichen Darstellungen freilich auch am Gewände des Hauptportals von S. Andrea in Barletta, dem Werk eines im benachbarten Trani ansäßigen Simon von Ragusa, noch mit dem bescheidenen Platz auf der inneren Türleibung begnügen (Abb. 65). Aber die Wahl der Gegenstände: Christus und die Madonna über dem Sündenfall bezeugt schon eine engere Fühlung mit den Programmen des Nordens, und nun erhält auch wie dort das Tympanon einen viel reicheren plastischen Schmuck, als dies bisher (vgl. Troja) der Fall war. Und doch bezeugen gerade hier, ebenso wie an dem etwa gleichzeitigen Portal von Bitonto, Wahl des Themas und stilistische Behandlung die tief gewurzelten Beziehungen zur byzantinischen Kunst. Die Verwendung griechischer und lateinischer Beischriften nebeneinander auf dem Relief von Barletta ist bezeichnend für die enge Berührung der beiden Welten.

Das Portal der Kathedrale von Ruvo bringt dann ein erstes fernes Abbild der skulpierten Archivolten nordischer Kathedralen, und in Cerrate bei Lecce im südlichen Apulien sind hier am Bogen sogar Szenen der Jugendgeschichte Christi in fast vollplastischen Figuren dargestellt. Hierfür aber braucht um diese Zeit ein Vorbild nicht mehr in der französischen oder oberitalienischen Kunst gesucht zu werden: man findet es weit näher in dem Abruzzenkloster S. Clemente in Casauria (s. unten S. 110).

Eine andere Frage ist es, ob die Abruzzenkunst auch, wie es geschehen ist, zur Erklärung für die antikisierende Dekoration herangezogen werden darf, die seit dem E. des 12. Jhhs. in Apulien auftritt und neben der alten byzantinischen Tradition und den seit einem Jahrhundert immer wieder eindringenden nordischen Motiven ein drittes und allmählich zunehmendes Element in der apulischen Plastik des frühen 13. Jhhs. bildet.

Es ist die Zeit Friedrichs II. von Hohenstaufen, und in seiner Lebenssphäre gewinnt die

Antike Gewalt, wie in Campanien (s. unten S. 109), so in Apulien. Das hervorragendste Denkmal, das Friedrichs Prachtverlangen in den östlichen Bezirken seines süditalienischen Reiches errichtet hat, das Castel del Monte bei Andria, enthält hierfür die Belege. Gewölbeschlußsteine und Konsolen mit antikischen Köpfen bildeten hier nur die bescheidene Umgebung für monumentale Skulpturen, von denen freilich nur dürftige Fragmente auf uns gekommen sind.

Wir können nicht sagen, ob die Träger dieser „Renaissance" Apulier von Geburt waren. Die wenigen einheimischen Bildhauer dieser Zeit, die wir mit Namen kennen, stehen ihr fern, und selbst in dem Relief des Priesters und Obermeisters Nikolaus, auf dem offenbar Friedrich II. in Person mit den Seinen dargestellt ist (an der äußeren Treppenwandung der Kanzel von Bitonto 1229), ist nichts von ihr zu spüren.

Zwei andere Künstler, Alfano da Termoli und Gualterio da Foggia, nehmen um 1230 in ihren nur in wenigen Bruchstücken erhaltenen Ziborien in den Kathedralen von Bari und Bitonto Anregungen vom Norden auf, und Anseramus von Trani geht an seinem Portal der Collegiata von Terlizzi bei engem Anschluß an den älteren apulischen Portaltypus zur Aufnahme des Spitzbogens über. In den Denkmälern des späteren 13. Jhhs. und des 14. Jhhs. scheinen es vor allen Dingen Einflüsse aus dem venezianisch-dalmatinischen Gebiet gewesen zu sein, die ein Einlenken der apulischen Plastik in den herrschenden Stil der Gotik veranlaßt haben, doch bleibt die Nähe des Orients auch jetzt noch — Portale von Altamura und Bitetto mit zahlreichen erzählenden Reliefs, Kapitelle in S. Caterina in Galatina — deutlich zu spüren.

Noch blieb der Name eines apulischen Künstlers ungenannt, der doch zu seiner Zeit schon den stärksten Klang hatte und den Ruhm der apulischen Plastik weithin verkündete: der Name des Barisanus von Trani. Die großen Bronzetüren, die er in der 2. H. des 12. Jhhs. geschaffen hat, lassen sich nicht in die bisher betrachtete Entwicklung einreihen. Sie sind unter besonderen Bedingungen entstanden und sie schlagen zugleich eine Brücke von Apulien nach Sizilien und Campanien hinüber.

Schon im 11. Jhh. war eine Reihe italienischer Kirchen mit Bronzetüren geschmückt worden. Diese waren aber aus Konstantinopel importiert und daher reine Erzeugnisse der byzantinischen Kunst (s. Wulff, Altchristl. u. byz. K., S. 603).

Seit dem Beginn des 12. Jhhs. begann man in Süditalien im Anschluß an diese Vorbilder weitere Türen zu gießen. Am Anfang steht die Tür am Mausoleum des 1111 gestorbenen Bohemund von Antiochien in Canosa, deren in Silber eingelegte figürliche Darstellungen den Anschluß an jene byzantinischen Arbeiten verraten. An der gleichen Technik hielt auch Oderisius von Benevent fest an den zwei in den Jahren 1119 und 1127 gegossenen Türen am Dom von Troja.

Barisanus von Trani macht sich von diesem Verfahren frei, indem er auch die figürlichen Darstellungen seiner Türen in Relief behandelt. Sein erstes Werk, um das Jahr 1170 entstanden, schmückt das Hauptportal der Kathedrale seiner Vaterstadt. Im Jahre 1179 stiftete Sergius Muscetola für die Kirche von Ravello bei Amalfi eine Tür, die sich als Arbeit des Barisanus erweist (Abb. 66). Mit seinem vollen Namen hat er die wohl 1186 vollendete Tür am Seitenportal des Domes von Monreale bei Palermo bezeichnet. Diese drei Türen gewähren Einblick in die eigenartige Arbeitsweise des Künstlers. Sie sind durch gemusterte Rahmen in (bis zu 54) kleine Felder zerlegt, von denen jedes ein Relief enthält. Diese Reliefs sind nur aus ganz wenigen

Abb. 65. Portal von S. Andrea in Barletta
Phot. Moscioni

Abb. 66. Barisanus von Trani, Bronzetür. Amalfi

Abb. 67. Antependium von Salerno (Teil)

Formen gegossen, so daß sich nicht nur an den drei Türen, sondern auch innerhalb jeder einzelnen dieselben Darstellungen mehrfach wiederholen. Es sind der thronende Christus, zwei verehrende Engel, die Madonna, die Apostel, einzelne Heilige und dekorative Gegenstände. Von biblischen Vorgängen erscheinen nur die Kreuzabnahme und die Höllenfahrt und diese sind offenbar von einem byzantinischen Diptychon kopiert, das sich zufällig im Besitz des Künstlers befand! Kein größerer Gegensatz läßt sich denken als der zwischen den Türen der Barisanus und denen des Bonannus von Pisa, von denen die eine mit der des Apuliers zusammen den Dom von Monreale schmückt. Sie enthalten lauter erzählende Reliefs von selbständiger Erfindung, doch herb und unausgeglichen in der Form.

Auch die Reihe der süditalischen Bronzetüren schließt mit einer ähnlichen, wenn auch künstlerisch weit vollkommeneren Schöpfung. Es ist die Tür der Kathedrale von Benevent mit 72 Reliefs, von denen 43 einen vollständigen Zyklus neutestamentlicher Geschehnisse von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt enthalten.

Campanien und Sizilien. Den großen Resten monumentaler Wandmalerei vom 9.—11. Jhh. (S. 49ff.) hat die Plastik nichts an die Seite zu stellen. Zwar war Monte Cassino unter Abt Desiderius offenbar auch eine Pflegestätte plastischer und kunstgewerblicher Arbeit, und die Benediktinermönche waren bald imstande, von den reichen Importstücken aus Konstantinopel in Bronzeguß und Goldschmiedewerk zu lernen und selbst für die Ausschmückung ihrer Kirchen tätig zu sein, aber von alledem, was da geschaffen worden ist, ist nichts erhalten geblieben.

Nur einen schwachen Abglanz der reich mit figürlichen Reliefs in edlen Metallen geschmückten Altäre von Monte Cassino besitzen wir noch in den Elfenbeinreliefs des „Antependiums von Salerno“.

Abb. 68. Portal von S. Marcello in Capua
Phot. Alinari

Abb. 69. Lesepult an der Kanzel in Salerno
Phot. Alinari

Der Altar in der Sakristei der Kathedrale von Salerno ist mit einer Tafel verkleidet, in die 30 Elfenbeinplatten eingelassen sind; zwölf von ihnen zeigen in Breitformat je zwei Genesis-Szenen nebeneinander, auf 18 Tafeln in Hochformat sind je zwei Geschichten aus dem Neuen Testament von der Heimsuchung bis zum Pfingstfest untereinander dargestellt. Die heutige Zusammenstellung ist willkürlich, die Reihe ergänzt sich noch durch einzelne Platten (davon zwei im Museum in Berlin), andere müssen verloren sein, weil unentbehrliche Szenen fehlen. Wie man sich nun auch den ursprünglichen Umfang und die Anordnung des Ganzen denken mag: schon durch die Fülle der Bilder ist dieses Antependium eines der bedeutendsten Werke der mittelalterlichen Plastik in Italien und ein wertvolles Glied in der Reihe biblischer Bilderzyklen von den frühchristlichen Mosaiken bis zu Cavallini und Giotto (Abb. 67).

Wir dürfen annehmen, daß es von dem Altare stammt, den Gregor VII. im Jahre 1084 in der von Robert Guiscard gestifteten Kirche weihte und daß es das Werk einheimischer Künstler ist, die wohl byzantinische Vorbilder vor Augen hatten, diese aber frei interpretierten. An den Genesisszenen läßt sich der Gegensatz zwischen der formal sicheren und klaren, aber etwas nüchternen Darstellungsweise des Süditalieners und der ungefügeren, doch tiefer empfindenden Art Meister Wilhelms von Modena an seinen nur wenig jüngeren Domskulpturen deutlich erkennen.

Etwa gleichzeitig mit dem Altarvorsatz mag die Marmoreinfassung des Portals der Kathedrale von Salerno entstanden sein, die eine Inschrift mit dem Namen Robert Guiscards trägt; in dem dünnen, etwas trockenen Rankenwerk der Pfosten kann man ein ähnliches Studium byzantinischer Kleinkunst beobachten, wie in den dekorativen Rahmenleisten des Antependiums. Der Architrav besteht aus einem antiken Gebälkstück, wie sie auch sonst um diese Zeit gern verwendet wurden.

In scharfen Kontrast hierzu tritt die Dekoration einiger campanischer Portale aus der Übergangszeit vom 11. zum 12. Jhh., dessen Hauptstück wir an San Marcello in Capua finden (Abb. 68). Eine ganz

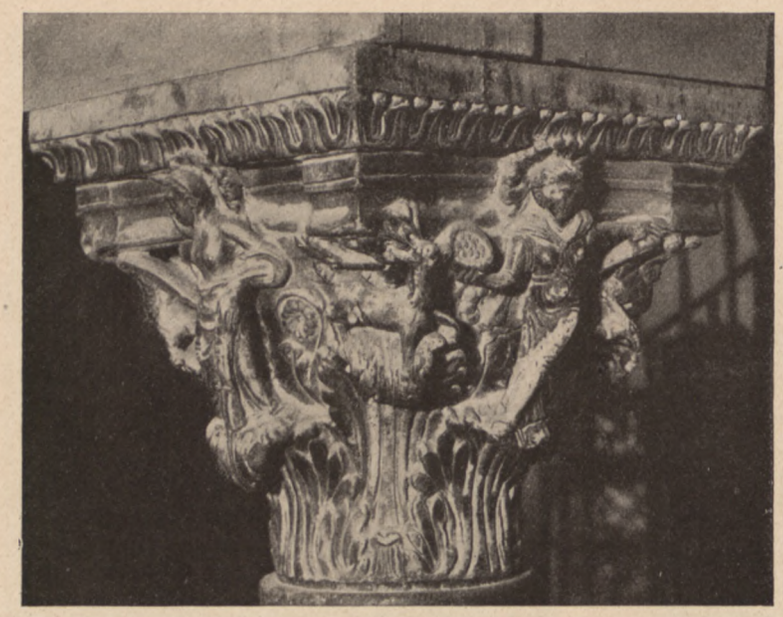


Abb. 70. Kapitell der Kanzel in Sessa Aurunca Phot. Alinari

regellose Komposition. Die Skulpturen auf den beiden Seitenpfosten scheinen in gar keinem Zusammenhang miteinander zu stehen. Links eine von unten nach oben durchlaufende Ranke, in deren Öffnungen Jagdszenen, zwei kämpfende Reiter und ein auf einem Löwen reitender Mann gemeißelt sind, rechts übereinander in großen Figuren alttestamentliche Darstellungen: Opfer Abrahams, der Besuch der drei Engel, Simson mit dem Löwen. Der Einzelvergleich ergibt dann doch die Gleichartigkeit in der künstlerischen Behandlung und alle Merkmale der Stilisierung zwingen, die Quelle dieser Kunst im Orient, also wohl im sizilisch-arabischen Kreise zu suchen.

Von dort sind nun offenbar auch die Hauptwerke der mittelalterlichen Plastik in Campanien abzuleiten, die großen marmornen Ausstattungsstücke der Kirchen im weiteren Umkreise von Neapel, die Kanzeln, Lesepulte, Osterkerzenträger und Chorschranken in Salerno, Ravello und Sessa Aurunca.

Beweisend für diese Ableitung sind weniger die sehr bescheidenen figürlichen Teile an diesen Werken, deren Verwandtschaft mit plastischen Arbeiten in Sizilien auch den umgekehrten Schluß zuließe, als vielmehr die großen Mosaikmuster, die die eigentliche Signatur dieses campanischen Kirchenmobiliars bilden. Wir verdanken E. Bertaux den Nachweis, daß sich diese Mosaiken, sowohl in ihrer Technik (farbige Glasflüsse) wie in ihrer Zeichnung (polygone Bandmuster) grundsätzlich von den einfacheren, auf antiker Tradition beruhenden dekorativen Marmormosaiken unterscheiden, wie sie zunächst in Monte Cassino und bald auch in Rom (s. unten) geübt wurden, und daß sie ihre nächsten Analogien in der Kunst des Islam finden.

Zu diesen stilistischen Argumenten treten dann bei den frühesten der campanischen Werke Argumente persönlicher Natur für den Zusammenhang mit Sizilien. Die große, von zwölf Säulen getragene Kanzel im Dom von Salerno ist wahrscheinlich gleichzeitig mit den Chorschranken im Jahre 1175 von Matteo d'Ajello, dem Vizekanzler des Königreiches Sizilien, gestiftet worden, während die kleinere Kanzel daselbst im Auftrag des 1181 gestorbenen Erzbischofs Romuald, eines Verwandten Wilhelms I. von Sizilien, errichtet wurde, der in seiner Chronik voller Bewunderung der von König Wilhelm ausgeschmückten Capella Palatina gedenkt.

Die Schönheit dieser Salernitaner Kanzeln beruht vorwiegend in den großen, mit rein dekorativen Mosaiken gefüllten und gerahmten Feldern der Brüstungen. Der plastische Schmuck beschränkt sich auf wenige Teile. An der großen Kanzel ist es nur die eine allegorische Gestalt der sündigen Menschheit, die dem das Lesepult tragenden Adler als Stütze dient: ein halbnackter Mann mit bärtigem „Poseidonskopf", der in beiden Händen eine große Schlange hält, die in seine Brust beißt (Abb. 68). Die kleinere Kanzel ist reicher: Evangelistensymbole und zwei Propheten in den Bogenzwickeln, atlantenartige, halbnackte Gestalten in den Ecken und vor allem die vier reich mit Tier- und Menschengestalten durchsetzten Säulenkapitelle. Hier ist überall ein enger Anschluß an antike Vorbilder festzustellen, und auch darin berühren sich diese Arbeiten mit der sizilianischen Kunst: Kapitellen und Portalumrahmung vom Dom in Monreale, auch einzelnen Kapitellen im Kreuzgang daselbst; die „Atlanten" finden ihre nächsten — freilich überlegenen — Vergleichsstücke in der Krönung des Osterleuchters der Capella Palatina zu Palermo.

Auf Salerno folgt Sessa Aurunca im Norden von Neapel. Hier haben während des 13. Jhh. mehrere Generationen von Bischöfen und Künstlern zum Schmuck der Kirche zusammen gewirkt, eine vollständige Reihe von Inschriften kündet ihrer aller Ruhm.

Abb. 70. Reliefs von der Kanzel in Sessa Aurunca Phot. Alinari

Am Anfang steht die Kanzel. Wer sie begonnen hat, bleibt unbekannt, Bischof Pandulfus (1224 bis 1259) hat sie im wesentlichen vollenden lassen, seinem Nachfolger Johannes (1259–83) werden die Reliefs an der Treppenwand zu danken sein, deren Reste heute in die Chorschranken vermauert sind und auf denen sich ein Peregrinus als Bildhauer nennt. Dieser hat im Auftrag des Johannes auch den Osterleuchter geschaffen, der wie in Salerno neben der Kanzel steht.

Die Kanzel folgt im Aufbau und in der Verteilung des plastischen Schmucks dem Typus der kleineren Kanzel von Salerno, und die Kapitelle, die künstlerisch den Zwickel- und Eckfiguren überlegen sind, sind glückliche Weiterbildungen der antikisierenden Kapitelle dort. Die figuralen Motive sind freier in der Erfindung und aus tiefem Verständnis für das Organische herausentwickelt (Abb. 70).

In Peregrinus tritt uns die erste klar umrissene Künstlerpersönlichkeit dieses Gebietes entgegen. Die Zeit seiner Wirksamkeit ist durch die Regierungsjahre des Bischofs Johannes und durch eine Urkunde vom Jahre 1273 bestimmt, in der Karl I. von Anjou befiehlt, der Künstler solle sofort von Sessa nach Foggia in der Capitanata gesandt werden, um dort die Glasfenster in der königlichen Kapelle, die er begonnen habe, zu vollenden.

Die beiden oben genannten Arbeiten, die seinen Namen tragen, scheiden sich so klar von den übrigen Skulpturen in Sessa, daß man gut tun wird, auch nur sie als Werke des Künstlers anzuerkennen. Der Stil ist ein wesentlich anderer als der der Kanzelkapitelle. Der kühnen Freilegung der Figur dort folgt bei Peregrinus wieder ein befangenes Gestalten mit streng reliefmäßiger Bindung der Figuren an die Fläche. Das führt bei dem großen Bilde des Jonas, der vom Fisch ausgespien wird — einem traditionellen Motiv des Kanzelschmucks in Süditalien — zu einer Komposition von eindrucksvoller dekorativer Kraft, während die in kleinerem Felde darüber angebrachte Predigt des Jonas in Ninive den rechten Zusammenschluß der eindringlich charakterisierten Gestalten nicht gewinnt (Abb. 71). Die großen Figuren am Fuß des Osterleuchters bleiben erst recht getrennt und lassen auch ihre inhaltliche Zusammengehörigkeit nicht erraten, so daß man sie wohl mit Recht für unbedachte Entlehnungen von einem älteren Werk, etwa einer Elfenbeinbüchse, erklärt hat.

Jedenfalls haben mit Peregrinus die Skulpturen an der Fassade der Kathedrale von Sessa, das Tympanonrelief mit dem zwischen Petrus und Paulus thronenden Christus und die kleinen Petrusgeschichten und Monatsbilder am mittleren Vorhallenbogen, nichts zu tun. Diese stehen vielmehr den älteren Kanzelskulpturen viel näher und gehen, wie man namentlich am Verhältnis der Figuren zur Architektur erkennen kann, von einer mehr malerischen Vorstellung aus, als sie in den bezeichneten Werken des Peregrinus zu finden ist. Diese verbindet die Petrusreliefs mit den 30 kleinen Reliefbildern von einer zerstörten Kanzel in Santa Restituta, dem alten Dom von Neapel, ohne daß man diese darum geradezu derselben Künstlerhand wird zuschreiben dürfen. Diese Kanzel steht in dem uns bekannten campanischen Kirchenmobiliar ganz vereinzelt da durch die Fülle der erzählenden Darstellungen — Geschichten Josephs, Simsons und des hl. Januarius — und das Überwiegen der Plastik über den musivischen Schmuck. Zwei verwandte Reliefs, ebenfalls Simsongeschichten darstellend, besitzt das Berliner Museum.

Der enge Zusammenhang zwischen Campanien und Sizilien wird auch hier wieder dadurch erwiesen, daß ein ähnlicher Reichtum biblischer Bilder nur noch auf den Kapitellen des Kreuzgangs von Monreale zu finden ist und daß auch formale Beziehungen zwischen diesen und den Neapler Reliefs bestehen. Nur berechtigen auch diese Beziehungen noch nicht zum Schluß auf die Gleichheit der ausführenden Künstlerhand, sondern erklären sich wohl ebenso wie die zwischen Neapel und Sessa durch die Verwandtschaft der Vorlagen aus dem Kreise der frühchristlichen oder byzantinischen Kunst.

Der hier genannte Kreuzgang von Monreale ist die Stätte reichster Entfaltung der figürlichen Plastik in Süditalien. Von den Kapitellen der 200 Doppelsäulen, die die den Hof umziehende Halle tragen, sind die meisten mit erzählenden Reliefs geschmückt, an denen seit der Errichtung des Domes durch Wilhelm II. (1166—89) bis weit in das 13. Jhh. hinein mehrere Generationen gearbeitet haben. An kunstgeschichtlicher Bedeutung kommt dieser Kreuzgang den berühmten in Südfrankreich (Arles, Moissac) nahe, nur daß ihm die lebensgroßen Einzelgestalten fehlen, die dort zu der Kapitellplastik hinzutreten.

Einfacher, nur mit Ansätzen erzählender Darstellung, sind die Kapitelle des älteren Kreuzgangs von Cefalù auf Sizilien.

Einzigartige Erzeugnisse der sizilischen Steinmetzenkunst sind die gewaltigen, im Auftrag Rogers II. hergestellten Porphyrsarkophage im Dom von Palermo, von denen zwei heute die Gebeine der deutschen Kaiser Heinrichs VI. und Friedrichs II. bergen.

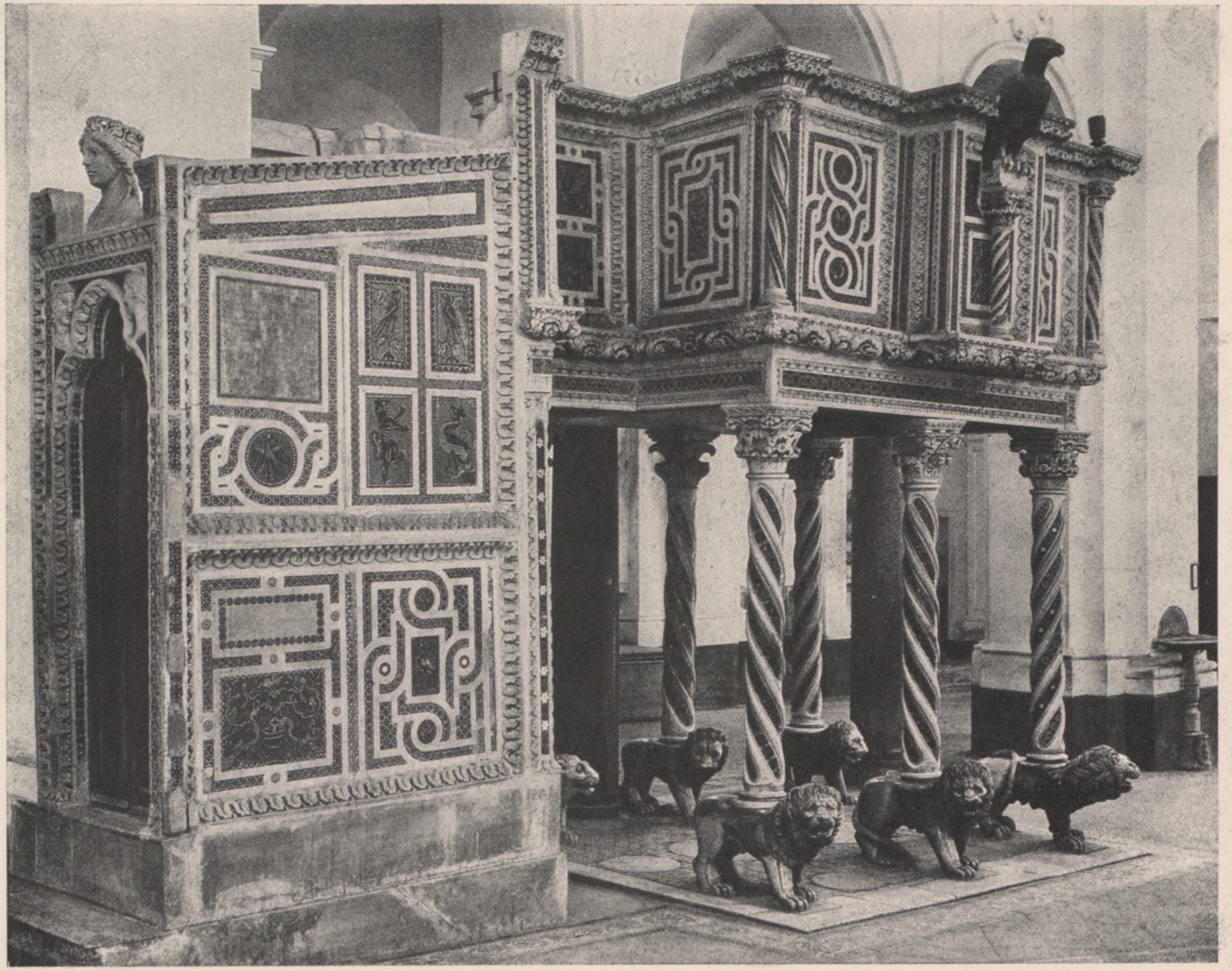
Das Endglied in der großen Reihe künstlerisch ausgestatteter Kanzeln in Campanien, die hier im einzelnen nicht aufgeführt werden können, stellt die große Kanzel dar, die der reiche Kaufherr von Ravello, Niccolò Rufolo, im Jahre 1272 in die Kathedrale seiner Vaterstadt gestiftet hat (Tafel V).

Eine große Inschrift kündet die Weihe des Werkes an die Madonna und empfiehlt den Stifter samt seiner Gattin Sigilgaita, seinen 3 Söhnen und seinem Enkel deren Fürsprache; sie nennt das Jahr der Stiftung und dann folgt der Satz: Ego Magister Nicolaus de Bartholomeo de Foggia Marmorarius hoc opus feci. Ein Zufall hat es gefügt, daß wir auch von dem Vater des Künstlers, jenem Bartholomäus, Kunde haben: in einer Inschrift an dem Schloß, das Friedrich II. in Foggia hat erbauen lassen, nennt er sich protomagister.

Das Gehäuse von Niccolòs Kanzel ruht wieder wie das der großen Kanzel in Salerno mit gradem Gebälk auf sechs Säulen, die wie in Sessa von Löwen getragen werden. Figürliche Motive sind mit Ausnahme des Adlers unter dem Lesepult am eigentlichen Kanzelkörper ausgeschaltet. Um so reicher sind die Gesimse behandelt und die Säulenkapitelle. Diese sind freie Variationen über das Thema des korinthischen und des gotischen Kapitells, dessen Grundform Niccolò in seiner apulischen Heimat am Castel del Monte kennen gelernt haben mag. Es ist ein Beweis seiner künstlerischen Fähigkeiten, wie er diese beiden entgegengesetzten Typen durch die übereinstimmende Detailbehandlung in Harmonie gebracht hat.

Eine besondere Bedeutung gewinnt an dieser Kanzel der Treppenbau. Die grade ansteigende Treppe wird durch zwei hohe Wände eingefaßt und diese werden vorn durch eine Tür verbunden. In den Zwickeln über dem kleeblattförmigen Türbogen sind zwei Profilköpfe in Relief angebracht, offenbar die Bildnisse des Rufolo und der Sigilgaita. Oben auf dem Türrahmen aber steht eine lebensgroße Büste: eine Frau, auf deren gescheiteltem Haar eine Krone ruht, während über die Schultern breite Perlenbänder herabfallen. Man wird an die Bildnisse byzantinischer Kaiserinnen erinnert. Nun ist es aber, falls der Kopf ursprünglich zur Kanzel gehörte — und dafür spricht, daß er offenbar von der Hand des Niccolò da Foggia gemeißelt ist —, kaum möglich, ihn als Porträt anzusehen; denn die einzige Frau in der Familie des Stifters, eben Sigilgaita, ist ja schon einmal dargestellt. So wird man der von Venturi geäußerten Ansicht zuneigen, daß hier ein Bild der „Mater Ecclesia“ gegeben ist, wie es ganz ähnlich auf Exultetrollen vorkommt.

Weniger hieratisch, mehr wie ein Porträt wirkt dagegen die Frauenbüste, die aus dem in der Nähe von Ravello gelegenen Scala in das Berliner Museum gelangt ist. Sie zeigt auch künstlerisch einen anderen Charakter, und von ihr gilt, was irrtümlich von der Büste von Ravello behauptet worden ist: sie steht in Zusammenhang mit den Porträtköpfen der Porta Capuana. Diesem Werke wenden wir uns nun zum Schluß dieses Abschnittes zu, nachdem wir ihm zeitlich, um des gegenständlichen Zusammenhanges willen, schon vorgegriffen haben.



Kanzel im Dom von Ravello
(Phot. Alinari)

Im Frühjahr 1233 verlegte Friedrich II. seine Residenz von Apulien nach Capua. Er ließ sogleich ein kleines Kastell als Brückenkopf am Volturno anlegen: die von Rom heranführende Via Appia wurde durch ein Triumphtor zwischen zwei Türmen hindurchgeleitet. 1240 war der Bau vollendet. Im Jahre 1557 hat ihn der Herzog von Alba als spanischer Vizekönig von Neapel abbrechen lassen. Aus alten Beschreibungen können wir leider kein klares und vollständiges Bild des ursprünglichen Zustandes gewinnen. Doch hören wir, daß das Tor außen mit Marmor verkleidet war; zu oberst waren antike Büsten angebracht, über dem Torbogen stand die Figur der „Capua", darüber der thronende Kaiser, zu den Seiten die Büsten seines Kanzlers Pietro della Vigna und des Taddeo di Sessa, des obersten Richters des Reiches. Im Torbogen (?) Reliefs mit der Darstellung von Friedrichs Siegen. Die Figuren des Kaisers und seiner Minister gewannen Bedeutung durch Beischriften. Friedrich rief den Wankelmütigen ein „Wehe!" zu, Pietro lud die, die „reinen Herzens" seien, ein, in der Stadt zu wohnen, Taddeo schreckte den Bösen mit Abweisung oder Gefängnis. „In unerhörter Kühnheit nahm hier die Apotheose des Kaisers die Gestalt des Jüngsten Gerichts an", sagt Bertaux. Schon inhaltlich ist diese ganze Darstellung, aus der jedes religiöse Motiv verbannt ist, etwas Außerordentliches im Bereich der mittelalterlichen Kunst. Nicht weniger im Formalen:

Abb. 72. Büste des P. della Vigna. Capua Phot. Alinari

Es sind uns die beiden Büsten der Minister, der Kopf der „Capua" und wenigstens ein Fragment von der Sitzfigur des Kaisers erhalten, dazu noch eine Reihe dekorativer Köpfe von den Türmen. Aus allem spricht der klare Wille, vom Vorbild der antiken Kunst sich leiten zu lassen, ihr Verwandtes, wo nicht Ebenbürtiges zu schaffen. Der Wille ist so weit zur Tat geworden, daß man ernstlich gezweifelt hat, ob es sich nicht wirklich um antike Stücke handelte, die hier auf Friedrichs Geheiß wieder verwendet worden seien. Ganz bestimmte Eigentümlichkeiten, namentlich im Kostüm, schließen dies aus. Es sind freie Schöpfungen des 13. Jhhs., aber noch niemals bisher war die mittelalterliche Kunst ihrer Stammutter, der Antike, so nahe gekommen.

Das Sitzbild des Kaisers stand in voller Dreidimensionalität und in großer und einfacher Ordnung der Gliedmaßen vor der Wand. Die drei Köpfe zeigen eine Sicherheit des kubischen Zuschnitts und eine freilich nüchterne Breite und Klarheit der Formen, wie man sie seit der römischen Kaiserzeit nicht gesehen hatte (Abb. 72). Mit den antikisierenden Kapitellen an den Kanzeln von Salerno und Sessa besteht kein näherer Zusammenhang, dagegen lassen die spärlichen Reste monumentaler Skulptur an Friedrichs Castel del Monte den gleichen Geist und verwandte Schulung erkennen.

Kein Zweifel, es war Friedrichs Wille, der hier der Kunst gebot. „Imperator Romanorum Cesar Augustus" nannte er sich auf den Goldmünzen, die er seit 1231 in Messina und in Brindisi prägen ließ und deren Vorderseite den bartlosen Kopf des Kaisers in Gewand und Haltung der römischen Imperatoren zeigen. Die Gebundenheit an die Person des Monarchen erklärt es, daß diese Kunst isoliert blieb und keine Nachfolge fand: Peregrinus und Niccolò da Foggia waren nicht von ihr berührt, und wem sich das Rätsel Niccolò Pisanos in seiner Abkunft aus „Apulien" löst, wird doch seine Kunst nicht unmittelbar aus dieser kaiserlichen Werkstatt ableiten wollen.

Die Abruzzen. Das rauhe Bergland zwischen dem Sabinergebirge und der Adria hat

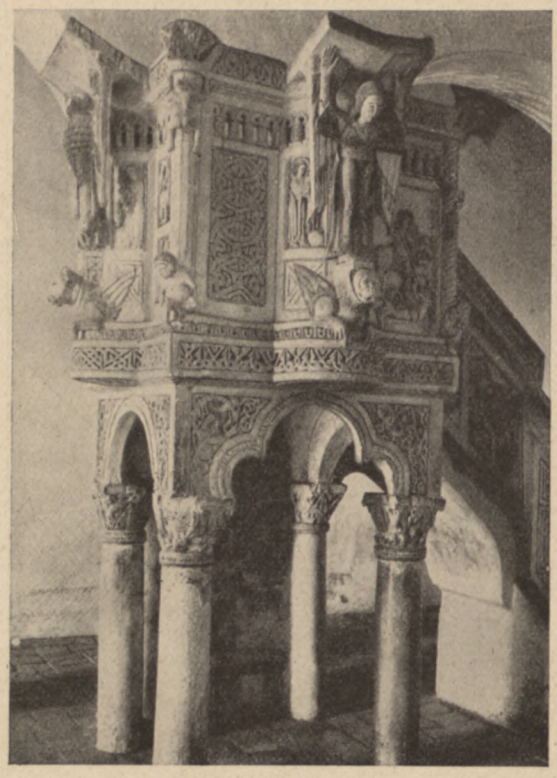


Abb. 73. Kanzel in S. Maria del Lago bei Moscufo
Phot. Moscioni

in seiner Abgeschlossenheit eine ganz eigentümliche, aus alten Traditionen erwachsene, nur hie und da von Rom und (wie es scheint) von der Lombardei beeinflußte Kunst entwickelt, die, wie wir sahen (S. 102), zu Beginn des 13. Jhhs. kräftig genug war, auf die apulische Plastik zu wirken. Sie bewährte sich anfangs nur am Kirchenmobiliar und brachte erst gegen Ende ihrer kurzen Blütezeit an zwei Stellen monumentale Schöpfungen hervor.

Einen Anhaltspunkt für die Datierung der eigenartigsten Denkmälergruppe — Kanzeln und Ziborien aus ganz weichem Kalkstein, der mit einer reich skulpierten Stuckschicht überzogen ist — gibt die Kanzel in S. Maria in Valle Porclaneta bei Rosciolo: sie ist im Jahre 1150 von den Meistern Robert und Nikodemus gearbeitet worden. Weitere Werke des Nikodemus sind die Kanzeln von S. Maria del Lago bei Moscufo (Abb. 73) und (nach dem Stil zu urteilen) von Cugnoli. Jene wurde 1158, diese 1166 von einem Abt Rainaldus gestiftet. Die Kleeblattbögen, die zwischen den vier Säulen und dem Kanzelkörper vermitteln, und die zwei kräftig vorspringenden Lesepulte geben diesen Kanzeln ein bewegtes Aussehen, und die tief in den Stuck eingeschnittene Dekoration — figürliche Reliefs, Band- und Rankenornamente —, die alles überdeckt, verstärkt diesen fremdartigen Eindruck. Vom E. des 12. Jhhs. an vereinfachen sich die Dinge. Der Stuck wird aufgegeben, der tektonische Aufbau der Kanzeln wird schlichter, figürliche Motive scheiden fast ganz aus, das Ornament aber verändert sich wesentlich unter dem Einfluß antiker Vorbilder. Große Akanthusranken laufen auf den graden, über korinthischen Kapitellen liegenden Architraven hin, in den Feldern der Brüstung sitzen mächtige Rosetten. Am reinsten vertritt den Typus die Kanzel von Bominaco, die 1180 „zur Zeit, da Alexander (III.) auf dem kurulischen Sessel saß und Wilhelm (II.) sein erhabenes Regiment führte" entstand. Die Reihe schließt mit der Kanzel von Prata Ansidonia vom Jahre 1240.

Überraschend stehen in diesem Kreise die beiden reichen Skulpturenzyklen an den Kirchenfassaden von S. Clemente in Casauria und von S. Giovanni in Venere.

Die Benediktinerkirche von S. Clemente, auf einer Insel des Flusses Pescara gelegen, war unter Abt Leonas (1152—82) im wesentlichen neu gebaut worden. Unter Leitung burgundischer Architekten hatte man ihr eine dreischiffige Vorhalle vorgelegt. Auch die Plastik verrät Zusammenhang mit Frankreich. Zu den Seiten des Hauptportals stehen in recht derber Abbreviatur französischer „Königsportale" je zwei Herrschergestalten in flachen Nischen übereinander, die sich wohl ebenso wie die (ebenfalls nach französischem Muster auf Sturz und Tympanon verteilten) Reliefs darüber auf die Stiftung der Abtei unter dem Schutz deutscher Kaiser beziehen.

Während man hier auf Frankreich gewiesen wird, scheint die Fassade von S. Giovanni in Venere unter lombardischem Einfluß entstanden zu sein (Abb. 74). Schon die Anlage mit zwei Reliefstreifen zu den Seiten der Tür erinnert an S. Zeno in Verona, und man wird Bertaux auch darin Recht geben können, daß in der künstlerischen Durchbildung jener Reliefs, die vier Szenen aus der Geschichte Johannes des Täufers darstellen, sowie der Deësis im Bogenfelde der Stil der oberitalienischen Plastik des späten 12. Jhhs. zu erkennen sei. Mit der lokalen Kunst in den Abruzzen haben sie jedenfalls keinen Zusammenhang und bleiben daher auch ohne Nachfolge.

Rom. Für die Anfänge gilt hier das gleiche wie in Campanien: neben der Blüte der

römischen Malerei vom 9. bis 11. Jhh. (S. 33 ff.) ist die Produktion auf dem Gebiete der Plastik, soweit die erhaltenen Denkmäler ein Urteil erlauben, eine sehr bescheidene gewesen. Keine monumentale Kunst, nur dekorative Arbeiten in dem über ganz Italien verbreiteten Stil (S. 66). Die schönsten Beispiele finden sich in der Vorhalle von S. Maria in Trastevere, in S. Maria in Cosmedin und S. Sabina.

Abb. 74. Portal von S. Giovanni in Venere Phot. Moscioni

Erst seit dem Beginn des 12. Jhhs. kann von einer aufsteigenden Entwicklung der Plastik im römischen Gebiet gesprochen werden. Zwar hält sie sich noch bis zum E. des 13. Jhhs. in engen Grenzen, beschränkt sich auf die Herstellung von Kirchenmobiliar fast rein dekorativer Art. Aber es ist doch eine unausgesetzte, sehr umfangreiche künstlerische Tätigkeit, deren Denkmäler noch heute aus dem Bilde von Rom nicht hinwegzudenken sind, und vor allem: diese Kunst ist getragen von einem stolzen Selbstbewußtsein ihrer Schöpfer und von hoher Wertschätzung der die Aufträge erteilenden Päpste und Kardinäle. Es ist die Zeit der „marmorarii Romani", auch unter dem unzutreffenden, doch nicht mehr auszurottenden Namen der „Cosmaten" bekannt.

Tatsächlich handelt es sich um eine ganze Reihe von Künstlerfamilien, die jede in 2—4 Generationen das Bildhauerhandwerk betrieben haben. Cosmas war nur der Vertreter einer Generation in einer dieser Familien und nicht in der ältesten. Die Entwicklung setzt ein mit Magister Paulus, der sich auf dem zur Zeit Paschalis II. (1099—1118) errichteten Altar von Ferentino südl. Rom als „opifex maximus" bezeichnet. Seine vier Söhne arbeiteten 1148 das Ziborium über dem Hochaltar von S. Lorenzo fuori, sein Enkel Niccolò d'Angelo schuf um 1180 mit einem Künstler Vassaletus den Osterleuchter von S. Paolo fuori und sein Urenkel Giovanni die Kanzel in Fondi. Jener Vassaletus ist uns aus einer ganzen Reihe kleinerer Arbeiten und aus der Inschrift der ehemaligen Kanzel in S. Peter bekannt. Mit seinem gleichnamigen Sohn erbaute er das Kleinod der Cosmatenkunst: den Kreuzgang des Lateran.

Eine dritte Familie stammt von Ranucci ab. Das Hauptfeld ihrer Tätigkeit ist die Ausstattung der Kirche S. Maria in Castello zu Corneto, in der vierten Generation trug sie die römische Kunst bis in die Abruzzen. — Nun erst kommen nach dem Alter des Oberhauptes und der Dauer ihrer Wirksamkeit die „Cosmaten": Meister Laurentius, sein Sohn Jacobus, dessen Sohn Cosmas und dessen vier Söhne Lucas, Jacobus, Deodatus und Johannes. Die Fassade der Kirche von Cività Castellana und die Grabmäler, die Johannes um das Jahr 1300 geschaffen hat, künden den Ruhm dieser Familie.

Was sind nun die Kennzeichen der Kunst dieser römischen Bildhauer? Ein negatives Merkmal wurde schon genannt: der lang dauernde Verzicht auf alle figürliche Darstellung. Auch wo einmal eine Ausnahme geschieht, wie in dem hohen Osterkerzenträger von S. Paoli fuori (Abb. 75) wird deutlich, worauf es diesen

Abb. 75. Osterleuchter von S. Paolo fuori bei Rom
Phot. Alinari

Künstlern ankam: die Passionsreliefs, die in drei Ringen die Säule umziehen, sind in der Nahsicht von höchster Roheit, dem Ganzen fügen sie sich gut ein, und der originelle Fuß ist sogar ein vorzügliches Beispiel für die Unterordnung figürlicher Gestalten unter einen tektonischen Zusammenhang. Ein zweites negatives Merkmal ist der Verzicht auf die Wiedergabe antiker Ranken-Ornamente, von der doch Beispiele überall herumlagen in der ganzen Fülle und Kraft der römischen Kaiserzeit.

Statt dessen nun eine Flächendekoration von höchster Zartheit und Sauberkeit der Durchführung. Schwach profilierte Gesimse, kleine meist gewundene Säulen mit knapp entwickelten Kapitellen, Rahmenwerk, das alle Flächen in kleinere Abschnitte zerlegt. Aus diesem schlichten Wechselspiel von Grund und Einfassung wird nun das Feld für einen reichen Schmuck in kleingliedrigem Mosaik von farbigen Steinen gewonnen, der alle Grundflächen, selbst die Vertiefungen der gedrehten Säulen füllt. Der 1254 von unbekannten Künstlern geschaffene Bischofsstuhl in S. Lorenzo fuori (Abb. 76), Altar, Schranken und Kanzel in S. Cesareo, die zwei Kanzeln in S. Maria Araceli von Laurentius und Jacobus sind Hauptbeispiele hierfür. Kühn wird diese Kunst da, wo sie sich aus dem ihr angemessenen Bereich des Kunstgewerbes in das der Architektur erhebt. Von höchstem Zauber sind die zu Anfang des 13. Jhhs. aus Reihen zartgebildeter und gemusterter Doppelsäulchen erwachsenen Kreuzgänge am Lateran und an San Paolo fuori. Die Vorhalle von Cività Castellana aber läßt die Grenzen dieser Kunst deutlich empfinden: sie ist ein reines Scheinwerk geblieben ohne struktiven Zusammenhang mit dem dahinter liegenden Baukörper.

Figürliche Bildwerke ohne musivischen Schmuck bleiben vereinzelte Ausnahmen, die sich nicht zum Bilde zusammenhängender Kunstübung verbinden.

Die plumpen Gestalten Christi und dreier Heiligen am Brunnen in S. Bartolommeo all' Isola würden außerhalb Roms kaum Beachtung finden, und die beiden lebensgroßen Statuen des Petrus und Paulus, die heute im Umgang hinter der Apsis von S. Giovanni in Laterano stehen (aber mit dem betenden Papst im rechten Querschiff dieser Kirche künstlerisch nichts zu tun haben), können nur noch das völlige Erlöschen der Begabung für monumentale Plastik in Rom bezeugen. Von der Belebung, die diese am E. des 13. Jhhs. erfuhr, wird erst im folgenden Abschnitt im Zusammenhang mit der Tätigkeit des Florentiners Arnolfo die Rede sein.

Umbrien. In dem weiten Gebiet zwischen Rom und Toscana verdienen im größeren Zusammenhange nur die mittelalterlichen Skulpturen in und um Spoleto Beachtung.

Es handelt sich zunächst um merkwürdige Zeugnisse für den engsten Anschluß an die Antike. Auf dem Architrav der in der 2. H. des 12. Jhhs. neu geschaffenen Domtür hat Gregorius Melioranzio sogar eine direkte Kopie eines antiken Frieses an der sog. Basilika San Salvatore bei Spoleto geliefert, wenn auch in eigenartiger Umprägung des Stiles. Verwandt ist der große Rankenfries auf dem Türrahmen von S. Pietro. Die Fassade dieser Kirche enthält in fünf Reihen übereinander große, doch wohl gleichzeitige Reliefs mit inhaltlich interessanten symbolischen Darstellungen und Bildern aus der Petruslegende (Abb. 77). Äußerst lebendig in der Erzählung und klar in dem wie für weite Sichtbarkeit berechneten Reliefstil gehören sie zu den besten plastischen Arbeiten des 12. Jhhs. in Italien. Über Schulung und Herkunft der Schöpfer dieser vereinzelt dastehenden Werke kann nichts gesagt werden. Ein heute im Rathaus von Spoleto eingemauerter Rieffries mit der lebendigen Darstellung des Martyriums des hl. Blasius weicht im Stil weit ab, bildet aber neben den Fassadenskulpturen von S. Pietro einen gewichtigen Beleg der starken Begabung für figürliche Plastik in diesem Bereich.

Literatur: Die Grundlage bilden auch hier die auf S. 57 genannten Werke von H. W. Schulz, D. Salazaro und E. Bertaux.

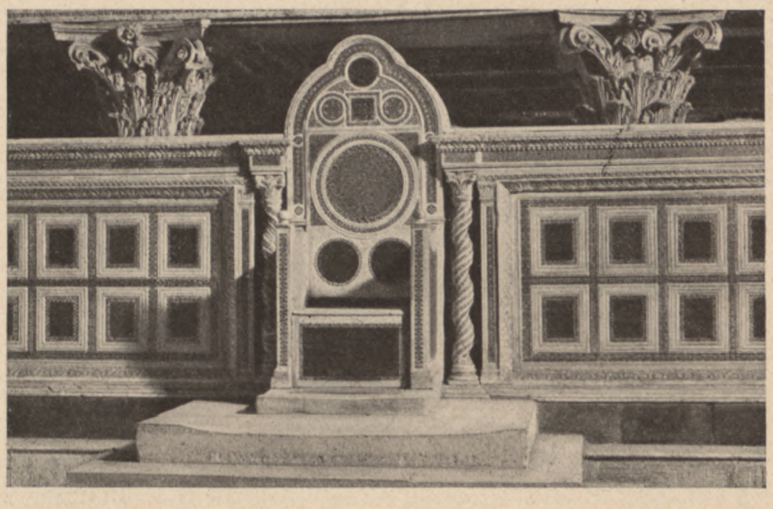


Abb. 76. Bischofstuhl. Rom. S. Lorenzo Phot. Alinari

Für Apulien bringt wertvollste Ergänzungen und Korrekturen zu Bertaux' Darstellung das Buch von M. Wackernagel, Die Plastik des XI. und XII. Jhhs. in A., Kunstgesch. Forsch., herausg. v. Kgl. Preuß. Histor. Institut in Rom, Leipzig 1911. Ferner: A. Vinaccia, I Monumenti medioevali di Terra di Bari, Bari 1915.

Für Sizilien-Campanien nenne ich G. di Marzo, Delle belle arti in Sicilia, vol. II, 1859; Springer, Die ma. Kunst in Palermo 1869; K. Frey in s. krit. Ausgabe des Vasari I, S. 466 f. und 760 ff. — Über die Porta Capuana grundlegend der Aufsatz von C. v. Fabriczy, Zeitschr. f. bild. K. XIV, 1879.

Abruzzen: Vinc. Bindi, Monumenti storico-artistici degli Abruzzi 1886; Giov. Poggi, Arte Medioevale negli Abruzzi, Mailand 1914, Atlas mit 110 Tafeln.

Die Denkmäler in Rom und Umbrien sind zusammengestellt in dem Buch von G. Clausse, Les marbriers Romains, Paris 1897. Ein umfassendes Verzeichnis der Cosmatenarbeiten enthält Burckhardts Cicerone in den neuen Auflagen. Das viel umstrittene Verhältnis der roman. Bauornamentik in Spoleto zu den antiken Vorlagen ist geklärt in der Hallenser Dissertation von W. Hoppenstedt, Die Basilica S. Salvatore bei Spoleto und der Clitunnotempel, 1912.

Abb. 77. Portal von S. Pietro bei Spoleto Phot. Alinari

Abb. 78. Bonusamicus, Segnender Christus
Pisa, Campo Santo

3. Die Plastik des späten Mittelalters.*)

A. Toskana.

12. Jahrhundert.

Die Anschauungen über die Entwicklung der spätmittelalterlichen Kunst Toskanas wurden bis auf unsere Zeit durch die einseitige Einstellung der Kunstschriftsteller des Quattrocento und Vasaris beeinflußt. Wie man in Cimabue den Begründer der neueren Malerei sah, so wurde Nicola Pisano der Vater der Bildhauerkunst der Renaissance. Die Werke der vorausgehenden Zeit galten als „Arte goffa", als künstlerisch belanglos, von byzantinischen und nordischen Einflüssen bedingt. Höchstens sah man in den Werken des frühen und hohen Mittelalters Vorstufen der Protorenaissance, zu Cimabue oder Nicola. Und auch in diesen Meistern des späten Ducento suchte man nur die ersten Äußerungen einer artistischen und illusionistischen Kunst. Als Wertmesser galt dabei die Antike. Dabei übersah man, daß Nicola und die Kunst seiner Zeitgenossen gleichzeitig und in noch viel stärkerem Maße die Vollendung der mittelalterlichen Kunst bedeuten; ist doch ihr Streben vor allem auf das Erfassen des inhaltlich Religiösen gerichtet. Das rein künstlerisch Formale tritt dagegen bei ihnen zurück.

Es ist freilich nicht leicht, die künstlerischen Strömungen des 12. und 13. Jahrhunderts vor Nicola mit voller Deutlichkeit zu übersehen, da die meisten Denkmäler zerstört und umgekommen sind. Erst neueren Forschern, wie Swarzenski, Supino und Biehl gelang es, aufbauend auf den Forschungen von Schmarsow und Venturi, wenigstens in großen Zügen die Richtlinien klarzulegen. Wo die wenigen Denkmäler nicht sprachen, da wandte man den Blick auf andere Gebiete, von denen man wenigstens indirekt Aufklärung erhalten konnte. Die Erforschung der religiösen und kulturellen Strömungen dieser Zeit in Toskana, die Erkenntnis der Bedeutung der Franziskaner und Zisterzienser Orden für die Richtung des Denkens und Fühlens jener Zeit (vgl. H. Hefele, Die Bettelorden und das religiöse Volksleben Ober- und Mittelitaliens im 13. Jahrhundert, Leipzig 1910), die Erkenntnis der engen Beziehungen der französischen Troubadourdichtung sowie der Literatur der arabischen Schriftsteller zur italienischen Kunst und Literatur

*) Von hier ab wird die Darstellung durch Wolfgang Fritz Volbach fortgeführt.

(vgl. Voßler, Über die Grundlagen des Stiles des Guido Cavalcanti) und vor allem das Studium dieser Dichter selbst, eines Cavalcanti und Dante, brachten für die Kunstgeschichte wertvolle Fingerzeige.

Die künstlerische Entwicklung Toskanas steht ferner im engsten Zusammenhang mit der politischen und wirtschaftlichen Geschichte dieses Landes, eine Beobachtung, die wir überall wiedermachen. Mit dem wirtschaftlichen Aufschwung einer Stadt oder eines Landes wächst auch der künstlerische. Das wirtschaftliche Überragen einer Stadt anderen Städten gegenüber sichert ihr auch die Führung in der Kunst.

Bis zum 14. Jahrhundert ist es Pisa vor allem, das künstlerisch an der Spitze steht. Florenz bleibt weit hinter ihm zurück. Mit Pisa treten die reichen Stadtrepubliken Lucca, Pistoja, und von der Mitte des 13. Jahrhunderts an Siena in Wettbewerb. Erst mit dem Sinken ihrer politischen Macht werden sie allmählich von Florenz überflügelt und müssen ihm den Vorrang abtreten. So wechselt die künstlerische Vorherrschaft zugleich mit der politischen. In diesen politisch abgeschlossenen Zentren aber entstehen in sich selbständig Kunstzentren, künstlerisch voneinander getrennte Lokalschulen, die ihren Einfluß je nach ihrem inneren Gehalt und Streben nach allen Richtungen senden.

Zuerst zieht Pisa die besten Kräfte an sich und übt auch auf die umliegenden Schulen einen starken Einfluß aus. Überraschend ist das rasche Aufblühen der Pisaner Schule. Es wäre nicht denkbar ohne die vorangehende Kunstblüte der oberitalienischen Schule (vgl. S. 64ff.). Von dort ergießt sich ein starker Zustrom von Künstlern nach Toskana. Wir erkennen ihren Einfluß deutlich in den Werken eines Guglielmus und Bonusamicus. Mit diesen oberitalienischen Einflüssen vereinigen sich byzantinische, die teilweise durch die süditalienische Kunst vermittelt werden. Ein gutes Beispiel für die Verschiedenart der Richtungen bietet das Baptisterium in Pisa. So sind die Reliefs der Monatsdarstellungen derartig stark von byzantinischem Einfluß durchzogen, daß man mit Recht annehmen darf, daß hier byzantinische Künstler mitgearbeitet haben. Ein dritter Einfluß kommt hinzu, das Hereinklingen der römischen Spätantike, wie es sichtbar wird in den Reliefs der Johanneslegende (Abb. 83), welche deutlich als Übertragungen aus der frühchristlichen Sarkophagplastik erscheinen. Dagegen ist der direkte Einfluß der französischen Kunst hier noch nicht sichtbar, wenn auch Arbeiten wie die Kanzel Guglielmos (Abb. 2) solchen möglich erscheinen lassen. Aber erst mit Nicola Pisano tritt ein solcher greifbar hervor. So fließt denn aus Nord und Süd, aus Ost und West ein Strom von Anregungen nach dem Zentrum, um dort einheitlich zusammengefaßt die neue große toskanische Kunst erstehen zu lassen. Über die Bedeutung und den Einfluß einer schon vorhandenen einheimischen Kunst sind wir im Ungewissen. Die Arbeiten, die z. B. Semper als Beweis für eine örtliche Tradition heranzieht, — die Reliefs mit der Verkündigung, Geburt und Anbetung im Sieneser Dom — sind provinzielle und zurückgebliebene Erzeugnisse späterer Zeit. Aus dem 11. und Anfang des 12. Jahrhunderts aber kennen wir bis jetzt nur ornamentale Schöpfungen.

Die stilistisch frühesten Arbeiten der Pisaner Schule, wie das doppelreihige Architravrelief mit Szenen aus der Legende des hl. Silvester, jetzt im Campo Santo zu Pisa (um 1150), lassen in erster Linie in der flächenhaften Anordnung der Figuren den Zusammenhang mit Oberitalien erkennen. Künstlerisch ist die Arbeit ohne besonderen Wert, dazu auch stark beschädigt. In schematischer Weise gibt der Künstler in allen Szenen sämtlichen Figuren die gleiche Kopfhöhe. Der Komposition fehlt noch jeder dramatische Aufbau und jede Geschlossenheit. In naiv erzählender Weise werden die einzelnen Szenen ohne Trennung aneinandergereiht. Ebenso wenig verleugnet der segnende Christus aus Castellina maritima im Campo Santo von Bonusamicus (Abb. 78) den oberitalienischen Einfluß, wie schon ein Vergleich mit der Plastik in Cremona zeigt. Auch auf sienesischem Gebiet, in der Pieve zu Mensano bei Casole findet sich eine Arbeit des Meisters, zwei Reliefs einer Kanzel. Wie auf

Abb. 79. Guglielmus, Oberteil der Kanzel im Dom zu Cagliari

dem Relief im Campo Santo behält auch hier Bonusamicus eine symmetrisch angeordnete Flächenkomposition bei. So steht seine Kunst noch auf der Stufe der oberitalienischen aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Von weiteren Werken dieser Frühzeit der toskanischen Plastik nennt Schmarsow das Taufbecken in Calzi, das aber wohl eine schlechte Arbeit späterer Zeit ist. Dagegen steht der König David im Pisaner Campo Santo (Nr. 35) dem Stil des Bonusamicus nahe. Der Versuch aber einer Individualisierung der Gestalt deutet bereits auf den Fortschritt in der Kunst hin, der in Meister Guglielmus in den Pisaner Domkanzeln zur Tatsache wird. Diese Kanzeln befinden sich mit späterem Unterbau heute in Cagliari auf Sardinien (Abb. 79). Zum ersten Mal stehen wir hier in der Kunst Toskanas einer selbständigen künstlerischen Leistung gegenüber.

Scano bewies, daß diese Kanzeln aus dem Pisaner Dom stammen, wo sie 1305 dem Werke Giovanni Pisanos weichen mußten. Nur Reste der dekorativ verzierten Chorschranken, die mit der Kanzel verbunden waren, blieben in Pisa zurück. Die Inschrift, die den Namen des Künstlers und das Jahr 1162 an der Kanzel nannte, ist nicht mehr vorhanden, aber handschriftlich überliefert. Die Einwendungen von Frey, der die Entstehung der Kanzel 100 Jahre später ansetzte, können der urkundlichen Beweisführung nicht standhalten. Ferner erhielt sich die Grabinschrift des Meisters am Pisaner Dom, die ihn als Schöpfer der Kanzel nennt. Supino möchte einige Propheten- und Evangelistenfiguren (Nr. 73, 74) im Campo Santo zu Pisa als Teile der ehemaligen Kanzel des Meisters ansehen, den er zugleich mit dem Erbauer des schiefen Turmes, Wilhelm von Innsbruck identifiziert, was aber unwahrscheinlich ist. Guglielmus konnte sich in der Inschrift mit Recht „prestantior arte modernis“ nennen. Er geht weit über das starre Kompositionsschema der älteren Meister hinaus und schildert seine Szenen mit einer dramatischen Bewegtheit und Lebendigkeit, in der ihn bis zu Nicola Pisano kein Künstler mehr erreicht. Freilich ordnet auch er das Relief noch völlig flächenhaft, ohne illusionistische Tendenzen an. Die Figuren haben die gleiche Kopfhöhe, ohne doch den Rand zu berühren, sie sind gleichsam aus dem Grund herausgeschnitten. Der Raum zwischen den Figuren ist flächenmäßig mit Rankenwerk angefüllt. Die einzelnen Szenen sind noch wie auf der Silvesterlegende nicht voneinander getrennt, schließen sich vielmehr durch eine starke rhythmische Zusammenfassung der Komposition eng ineinander. Die Bewegung ist lebhafter, die Körperansichten wechseln, wenngleich das Dreiviertelprofil noch vorherrscht. Die Körperformen beginnen sich unter dem Gewande zu runden, doch ist das Lineare in der Faltengebung gewahrt. Ob diese Weiterentwicklung, die sich vor allem

Abb. 80. Gruomons, Die hl. drei Könige vor Herodes und die Anbetung. Architravrelief von S. Andrea in Pistoja

auch im stärkeren geistigen Ausdruck zeigt, ihre Anregung von Oberitalien oder von Frankreich (Chartres?) erhalten hat, ist noch nicht zu entscheiden. Die auf den beiden Kanzeln dargestellten Szenen aus dem Leben Jesu zeigen in zwei Reihen übereinander auf der Evangelienkanzel: Verkündigung und Heimsuchung, Geburt, Auferstehung, Maria am Grabe, Zorn des Herodes, Kindermord, Abendmahl und Gefangennahme. Auf der Epistelkanzel: Darstellung im Tempel, Taufe, Verklärung, Anbetung und Heimkehr der Könige und Himmelfahrt.

Die drei Apostel und Evangelisten auf dem Mittelteil der Kanzeln fallen auf durch die etwas weiter durchgebildeten Formen, was die Vermutung nahelegt, daß sie möglicherweise von dem Pulpito stammen, der in Cagliari 1257 bei der Wiedereroberung durch die Pisaner errichtet wurde.

Daß wir es bei der Cagliareser Kanzel mit einer Arbeit aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts — und nicht, wie Frey behauptet, des 13. Jahrhunderts — zu tun haben, erkennen wir leicht, wenn wir diese Reliefs mit denen des Gruomons oder dessen Bruder Adeotatus in Pistoja vergleichen. Ist auch die Kompositionsweise dieser Meister eine altertümliche, so ist die stilistische Verwandtschaft um so unverkennbarer. Auch die starke Gebundenheit im Aufbau, die lineare Faltengebung, das Streben nach stärkerer dramatischer Bewegung ist allen dreien gemeinsam. So bildet Gruomons und seine Richtung gleichsam eine lokale Parallelentwicklung in Pistoja zu Guglielmus von Pisa. Gemeinsam ist beiden die Beeinflussung durch die oberitalienische Plastik. In einem wesentlichen Punkte stehen diese Künstler noch ganz auf der Stufe der älteren Schule eines Bonusamicus u. a., indem sie ihre Hauptfreude in der dekorativen flächenfüllenden Anordnung des Reliefs sehen.

Der wachsende Wohlstand von Pistoja gibt der Bautätigkeit ein reiches Feld und damit auch den mit den Architekten eng zusammengehörigen Bauplastikern. Als das früheste Werk der Schule gilt das letzte Abendmahl von Gruomons (1162) am Architrav von San Giovanni Fuorcivitas in Pistoja. In seiner strengen Gebundenheit fehlt ihm jeder dramatische Affekt, wie ihn Guglielmus in seinen Werken sonst zeigt. Der Abendmahlstisch bildet eine scharfe Horizontale. Bei den Figuren herrscht strenge Frontalität. Der Meister des Pontile im Dom zu Modena mag Gruomons beeinflußt haben. Bewegter als das Abendmahl sind die Szenen auf dem Architrav von S. Andrea (1166 nach Milanesi 1196) mit der Reise und der Ankunft der hl. drei Könige vor Herodes, sowie der Anbetung (Abb. 80). Vielleicht war hierfür der Grund, daß Adeotatus mitarbeitete. Doch auch dieses Werk erhebt sich nicht über eine dekorative Ausfüllung der Fläche, trotz seiner größeren Lebendigkeit. Wie auf der Kanzel von Cagliari, ist der Hintergrund mit Rankenwerk versehen. Antikisierende Neigungen zeigt hier der Thron des Herodes und die Figur am Sessel Mariae. Die etwas unbeholfenen Kapitelle unter dem Architrav sind von Enrigus. Genau so handwerklich ist der Architrav von S. Bartolomeo in Pantano (1167) mit dem ungläubigen Thomas. Ob Rodolfinus, der sich hier nennt, nur der operaius ist, wie Schmarsow vorschlägt, da er das sonst gebräuchliche „magister" fortläßt, scheint fraglich. Das Relief steht Gruomons und Adeotatus sehr nahe, ist aber in der Einzelausführung noch unbeholfener. Die fast durchgeführte Dreiviertelwendung, wie wir sie in S. Andrea finden, ist fast ganz zu Gunsten einer starren Frontalität vermieden. Die Faltengebung ist noch schematischer. Die lockere Aneinanderreihung der steif und ruhig stehenden Apostel macht eine Anlehnung an frühchristliche Sarkophagplastik wahrscheinlich. Der Hintergrund ist wie bei all diesen Werken mit Ornamenten ausgefüllt, was die Flächenhaftigkeit des Reliefs noch mehr betont. Die Szene wird auf beiden Seiten von zwei Engeln eingefaßt, die eine gewisse Verwandtschaft mit dem hl. Michael in der gleichnamigen Kirche in Groppoli und den Kanzelreliefs aus dieser Kirche (1194) in der Villa Dalpina zeigen. Den Abschluß dieser Entwicklungsreihe in Pistoja bildet das Architravrelief an S. Pietro mit Christus, Maria und den zwölf Aposteln im Typus altchristlicher Arkadensarkophage. Das Werk, das Supino dem Buono di Buonaccolto zuschreiben möchte, ist in starrer Symmetrie aufgebaut.

Abb. 81. Biduinus, Die Taufe des hl. Nicolaus. Architrav des südlichen Seitenportals von S. Salvatore in Lucca

Neben Pisa und Pistoja tritt jetzt vor allem Lucca mit einer sich rasch entwickelnden Schule stärker in den Vordergrund. Wie weit Beziehungen zwischen Lucca, Pisa und Pistoja vorhanden sind, wie groß die künstlerische Abhängigkeit beider Städte von Pisa ist, läßt sich nicht klar erkennen. Sicher bestehen starke Wechselwirkungen, die ihrerseits eine scharfe Abgrenzung der Lokalschulen untereinander erschweren. Den künstlerischen Mittelpunkt bildet ohne Zweifel Pisa, was Zahl und Qualität der Kunstwerke anbetrifft. Viele der Meister aber haben in verschiedenen toskanischen Städten gearbeitet. So finden sich sowohl in Pisa, wie in Lucca Arbeiten des Biduinus, wohl ein Comaske aus Bidogno. Seine Werke zeigen neben der Manier seiner Heimat unverkennbar den Einfluß Guglielmos. Er übertrifft aber das Vorbild durch eine freiere und größere Körperlichkeit der Figuren. Zu seinen Frühwerken gehören vor allem die drei Architravreliefs von S. Casciano bei Pisa (1180) mit der Krankenheilung, der Auferweckung des Lazarus und dem Einzug in Jerusalem am Hauptportal und weiteren Reliefs über den Seitenportalen, sowie ein Architravrelief ebenfalls mit dem Einzug in Jerusalem. Es stammt wohl aus S. Angelo in Campo bei Lucca und ist jetzt im Besitz des Marchese Mazzarosa in Lucca. Daß der Meister seinen Stil außer an Guglielmus auch an der Antike schulte, beweist sein Sarkophag im Campo Santo zu Pisa mit der Darstellung zweier Löwen, die ein Zicklein zerreißen. Die strigilierte Form hat einen antiken Sarkophag als Vorbild. Swarzenski sieht diese Arbeit als frühestes Werk des Meisters an. Zu voller Freiheit seines künstlerischen Schaffens gelangt Biduinus in dem Architravrelief von S. Salvatore in Lucca mit der Taufe des hl. Nicolaus (Abb. 81). Das Gleichnis von der Hochzeit des Königssohnes, das am Architrav des Domes von Barga kopiert ist, ist unter starker Beteiligung von Gehilfen entstanden. Die starre Symmetrie der vorangehenden Zeit ist fast überwunden. Neben den Antiken mögen hier auch byzantinische Arbeiten auf das Schaffen von Biduinus Einfluß gewonnen haben. Dafür sprechen die Kuppelbauten neben der Taufszene. Hierin berührt sich der Künstler mit Bonanus. Auch dieser liebt byzantinische Motive in seinen Werken, von denen wir eine Bronzetür am Dom zu Pisa vom Jahre 1180 und eine ebensolche am Dom zu Monreale (Abb. 82) von 1186 besitzen. Während aber Bonanus im Banne des byzantinischen Kunstkanons gefesselt bleibt —, ja sogar vor direkten Entlehnungen, die auf byzantinische Elfenbeinreliefs und Treibarbeiten hindeuten, nicht zurückscheut —, erstreckt sich dieser Einfluß bei Biduinus nur auf zugefügte Äußerlichkeiten. In der Körperbehandlung zeigt er eine viel malerischere Behandlungsweise. Bei Bonanus ist dagegen der byzantinische Einschlag so stark, daß Schubring diesen Meister direkt zur süditalienischen Schule rechnet, was dieser jedoch mit der Bezeichnung Pisanus in Monreale selbst widerlegt. Die Kenntnis byzantinischer Arbeiten mag er in Pisa erworben haben. Finden wir doch dort, wie schon Vasari überliefert, eingewanderte byzantinische Künstler beschäftigt. Aus ihrer Werkstatt stammt z. B. der Architravbalken mit der Verkündigung an Zacharias, Maria, zwei Propheten und zwei hl. Ritter am Westportal des Baptisteriums. Er trägt eine byzantinische Steinmetzinschrift. Stark byzantinisch muten verschiedene Reliefs am Ostportal an. Besonders der simsartige Balken mit den elf Büsten in starkem Hochrelief (Abb. 101), in der Mitte Christus zwischen Maria und Johannes, daneben zwei Engel und an den Seiten die vier Evangelisten mit je einem Engel zwischen

Abb. 82. Bonanus, Relief der Bronzetür am Dom zu Monreale

Abb. 83. Darstellungen aus der Legende des hl. Johannes des Täufers. Pisa, Baptisterium
Phot. Alinari

sich, die 12 Monatsdarstellungen am linken Türgewände, Christus in der Mandorla, Maria mit den elf Aposteln und David und endlich in der Bogenlaibung die Medaillons der 24 Ältesten zeigen einen Stil, der uns von byzantinischen Elfenbeinarbeiten her bekannt ist. Zeitlich sind die Reliefs durch ein handwerklich verwandtes, aber etwas später entstandenes Architravrelief in S. Michele degli Scalzi bei Pisa festgelegt, das 1204 datiert ist, mit neun Halbfiguren von Engeln und Christus in der Lünette.

Der wundervolle Architrav mit Szenen aus der Legende des hl. Johannes des Täufers (Abb. 83) am Ostportal ebendort, zeigt sich völlig von der spätantiken Kunst abhängig, läßt aber in den Kopftypen und besonders den scharfbrüchigen Gewandbehandlung sowie den kantigen, durch das Gewand zum Ausdruck gebrachten Körperformen ein enges Zusammengehen mit dem Reliefstil des Bonanus erkennen. In der räumlichen Tiefenanordnung durch zweifache Schichtung der Personen, wie in der festeren Zusammenfassung der Massen geht der Künstler noch über Bonanus hinaus. Doch mögen diese Unterschiede mit den Arbeiten des Bonanus auch durch die Verschiedenheit des Materials und der Vorlage bedingt sein.

Die beiden gesicherten Werke des Bonanus, die Bronzetüren in Pisa und Monreale lassen deutlich den Gang der Entwicklung in seinem Schaffen erkennen. In Monreale erweitert er den Kreis der Szenen, den er in Pisa aus dem christologischen Zyklus genommen hat, um Szenen aus dem Alten Testament. In ihrem Stil deuten sie beide auf den Zusammenhang mit süditalienischen Bronzearbeiten. Mit oberitalienischen, wie der Tür von S. Zeno in Verona besteht dagegen keine Verbindung. Vergleichen wir beide Türen, so zeigt die in Monreale eine entschiedene Weiterbildung gegenüber der in Pisa, vor allem in der Lockerung der starren Symmetrie. Hierdurch werden die Bewegungen freier und das Ganze belebter. Dabei rückt Bonanus die Figuren aus der Mittelachse heraus und schiebt sie an die Seiten. Um eine stärkere Konzentration und Akzentuierung des Wichtigen vor dem Unbedeutenden zu erzielen, beschränkt er das Beiwerk. Die Kuppelbauten werden kleiner und nebensächlicher, die Bäume sind ganz fortgelassen. Die Isokephalie der Pisaner Tür ist in Monreale ganz verschwunden, die Personen sind im Raume geordnet.

In diesen Kunstkreis gehören auch die Reliefs am Taufbrunnen von S. Frediano in Lucca, das Werk des Robertus (a 1151 ?). So sind in Anlehnung an spätantike Schöpfungen, vielleicht die Reliefs von Elfenbeinbüchsen und Sarkophagen entstanden, wie die Darstellung des guten Hirten zeigt. Ferner gehört hierher trotz seiner derberen Ausführung das Taufbecken aus Lucca mit Aposteln und Monatsdarstellungen in Florenz, Bargello.

Die Weiterbildung der toskanischen Skulptur läßt sich von nun ab am besten an den Skulpturen des Domes in Lucca und bei Guido da Como verfolgen. Die gleichzeitige Plastik im übrigen Toskana bleibt Pisa gegenüber künstlerisch zurück. Doch können wir in Florenz, wie in den meisten Provinzstädten, deutlich wie in Pisa die Bildung von Lokalschulen verfolgen, die bei der nun einsetzenden lebhaften Bautätigkeit die dekorative Vereinigung übernehmen und mit den Bauhütten, wie in den nördlichen Ländern, in enger Gemeinschaft stehen.

Abb. 84. Segnender Christus. Lucca, Tympanon des Domportals
Phot. Alinari

13. Jahrhundert.

Lucca.

In Lucca beginnt nun mit dem großen politischen und wirtschaftlichen Aufschwung zu Beginn des 13. Jahrhunderts eine neue Blüte der Kunst. Eine eifrige Bautätigkeit setzt ein und mit ihr entwickelt sich eine bedeutende Bildhauerschule. Als deren Hauptvertreter können wir Guido da Como ansehen, der aus der Lombardei einwanderte. Auch in der Luccheser Malerei werden wir mit den Berlinghieri nun diese Befruchtung vom Norden antreffen. Die Bedeutung dieser Schule und Guido da Comos liegt vor allem in der Verbindung, die diese Meister einesteils mit der älteren toskanisch-pisaner Schule um 1200, Bonanus, dem Meister der Johanneslegende und den anderen am Baptisterium beschäftigten Künstlern verbindet, andererseits in der Entwicklung zu Nicola Pisano hin. Im Mittelpunkt des bildhauerischen Schaffens steht der Schmuck der Domfassade. Hier bezeichnet sich 1204 an der ersten Bogengalerie Guidetto als Meister der ornamentalen Verzierungen. Verwandt ist die untere Säule mit der Wurzel Jesse und dem Sündenfall. Er ist rein dekorativ gerichtet, sodaß es ausgeschlossen ist, ihn mit Guido da Como zu identifizieren. Dessen Arbeiten, vor allem seine Kanzel in S. Bartolomeo in Pantano zu Pistoja erscheinen bedeutender als die Guidettos.

Abb. 85. Darstellung aus der Martinuslegende. Lucca, Dom

Besonders den Schmuck des 1233 begonnenen Mittelportales will Schmarsow auf Grund stilistischer Ähnlichkeiten mit der Kanzel von S. Bartolomeo Guido zuschreiben. Doch lassen die Reliefs sich stilistisch nicht in das Werk Guidos einreihen, wir müßten sonst eine rückläufige Entwicklung des Meisters annehmen. Freilich wird Guido 1211 bei einer Bauurkunde des Domes in Prato als Marmorarius des Domes von Lucca erwähnt. Der Stil des Portales ist zeichnerisch hart, gegenüber der breiten Flächen-

Sankt Martin und der Bettler, an der Fassade des Doms von Lucca
(Phot. Alinari)

Abb. 86. Darstellung aus dem Leben des hl. Regulus. Von der Westfassade des Domes zu Lucca

haftigkeit der Kanzelreliefs. Das Portal zeigt auf dem Architrav Maria zwischen den 12 Aposteln und 2 Engel zu beiden Seiten, im Tympanon darüber Christus in der Mandorla (Abb. 84), in der Anordnung des Chartreser Westportals. Eine gewisse Verwandtschaft mit dem Stil Guidos zeigen viel eher die vier Evangelistensymbole neben den Portalbogen. Von ihnen kommt der Engel ähnlich in der Verkündigungsszene der Kanzel in der schweren Gewandbehandlung wieder. In dem Architravrelief sehen wir nun besonders deutlich den Zusammenhang mit der vorausgehenden Schule um die Wende des Jahrhunderts, vor allem mit den in Lucca arbeitenden Meistern, wie Biduinus, Rodolfinus und Robertus. In der Anwendung der Isokephalie und der Beobachtung einer reinen Frontalität, die jede Hintereinanderschichtung vermeidet, geht sie kaum über diese Meister hinaus. Sie zeigen aber eine besonders im Technischen erreichte Verfeinerung, die auf einen Zusammenhang mit den vorangehenden Reliefs der Johanneslegende am Pisaner Baptisterium hinweist. Deutlich erkennt man, — wohl vermittelt durch die Pisaner Arbeiten — einen Zusammenhang mit der byzantinischen Kunst. Besonders tritt dies in der metallisch scharf wirkenden Behandlung der Falten zu Tage. Die Figuren stehen einfach aneinandergereiht nebeneinander. Die Handbewegungen sind sparsam, die Handlung undramatisch. Die vier Szenen der Martinuslegende zu beiden Seiten des Portales zeigen hiergegen einen deutlichen Fortschritt (Abb. 85). Die Bewegungen werden lebhafter; die Figuren schieben sich schon hintereinander in den Raum. Merkwürdigerweise zeigt sich aber daneben eine Unbeholfenheit und Gleichförmigkeit der Beinstellung gegenüber der Belebtheit am Mittelarchitrav, die auch gegenüber den wechselnden Stellungen der Personen dort einer altertümlichen Schrägansicht gewichen ist. Die Monatsdarstellungen darunter erscheinen freier in der Bewegung. Darin stehen sie den Reliefs vom rechten Seitenportal mit Szenen aus dem Leben des hl. Regulus nahe. Auf dem Architravbalken schreitet der Heilige mit drei Klerikern den bewaffneten Vertretern des arianischen Volkes entgegen (Abb. 86). Im Tympanon ist seine Enthauptung dargestellt, in einer aufs glücklichste ins Rund komponieren Szene. Die Proportionen der Figuren sind schlanker wie in der Martinuslegende, ähnlich den Reliefs am Mittelportal, die Köpfe ausdrucksvoller. Die Komposition sicher und ausgewogen. Die Beinstellung hat das Schematische verloren und die Tiefenwirkung erscheint gesteigert. Dem Meister dieses Reliefs steht die Freifigur des hl. Martinus (Taf. VI) sehr nahe. Sie erscheint fast wie eine Weiterentwicklung des Künstlers zu größerer Selbständigkeit und Freiheit in der Beherrschung der Körperformen. Der Meister erreicht ohne Anlehnung an antike Vorbilder eine völlige Selbständigkeit und Sicherheit des Aufbaues. Nur ein Vergleich mit transalpinen Arbeiten wie dem Bamberger Reiter liegt nahe. Obwohl der Künstler hier — in der ersten toskanischen Freiplastik — die Figuren noch völlig reliefmäßig aufbaut, erreicht er durch die Lebendigkeit der Darstellung eine individuelle Leistung, die alle vorangehenden Schöpfungen überragt und kommt in der Monumentalität

Abb. 87. Guido da Como, Verkündigung. Pistoja, S. Bartolomeo in Pantano

schon Nicola Pisano nahe. An diese Stilstufe kann dieser nun anknüpfen (Venturi, L'Arte 1922 S. 207). Von den Arbeiten Guido da Comos unterscheidet sich der Reiter stilistisch, wie wir noch sehen werden. Von dessen frühestem beglaubigtem Werke, einer Kanzel für den Dom von Pistoja (1199), scheint nichts erhalten zu sein. Sie wird wohl in der gewöhnlichen viereckigen Form gebaut gewesen sein, wie seine Kanzel in S. Bartolommeo in Pantano. Das früheste Werk, das sich von ihm erhalten hat, ist das 1246 vollendete Taufbecken im Pisaner Baptisterium. Neben der rein ornamentalen Verzierung mit Rosettenmuster, wie wir es von anderen toskanischen Arbeiten, z. B. der Kanzel in S. Miniato, Florenz, kennen, ist das achteckige Becken mit Tierköpfen, den Evangelistensymbolen, und einem Greifenpaar verziert. Es ist ein Meisterstück in der technischen Behandlung, wie auch Guidos Hauptwerk, die Kanzel von S. Bartolommeo in Pantano in Pistoja (um 1250, Abb. 87). Diese steht an die Wand gelehnt mit drei Säulen an der Vorderseite, deren mittlere von einem hockenden Mann, die äußeren von je einem Löwen getragen werden. Die Kanzelreliefs sind in zwei Reihen übereinander angeordnet. Je zwei auf der rechten Seite mit der Verkündigung und Anbetung der Magier, daneben wie auf dem Pisaner Brunnen je eine Rosette und sechs Reliefs aus der Geschichte Christi auf der Vorderseite. An den Ecken finden wir die Symbole der Evangelisten. Vergleichen wir nun dieses Werk mit den plastischen Arbeiten der Luccheser Domfassade, so sehen wir besonders in der Gewandbehandlung mit den undulierenden Mantelsäumen, die schräg die Füße bedecken und in gewissen Bewegungsmotiven — wie bei dem Engel über dem Portal im Vergleich mit dem der Verkündigung an der Kanzel — verwandte Motive. Die Gesamtauffassung ist dagegen eine andere. Die Arbeiten in Lucca sind stark repräsentativ, auf große Wirkung berechnete Darstellungen, an der Kanzel verliert sich die lyrisch erzählende Handlung, besonders in den Jugendszenen fast ins Detail, wodurch auch der Komposition die große Geschlossenheit und der einheitliche Aufbau fehlt. Gegenüber diesen Schwächen bedeutet die Kanzel einen Fortschritt in der Entwicklung der Raumdarstellung. Die Figuren, die bis jetzt stets mit gleicher Kopfhöhe in der Fläche angeordnet waren, unterscheiden sich ihren Größenverhältnissen nach nun bedeutend. Sie bewegen sich weit freier im Raum, die einzelnen Teile des Körpers lockern sich und gelangen zu größerer Beweglichkeit. Die Frontalität auch in der Beinstellung ist verschwunden. Die räumliche Tiefenwirkung durch das Hintereinanderstellen der Figuren wird noch gesteigert durch die Schrägstellung der Architekturteile z. B. in der Verkündigungsszene. Zum ersten Mal spielt hier ein Gebäude als Raumfunktion eine Rolle, wie auch die Bergkulisse in der Geburt Christi die Tiefe der Landschaft andeutet. Die vier Szenen aus der Lehrzeit Christi gewähren zwar noch nicht einen stark fortschrittlichen Eindruck. Die Komposition ist starrer. Die Flächenhaftigkeit ziemlich gewahrt. Doch bedingen die stilistischen Verschiedenheiten nicht die Zuschreibung an zwei Meister und man braucht Turisano nicht als Vollender der Kanzel anzusehen. Die technische Behandlung vor allem ist bei allen Reliefs die gleiche.

Ganz den Stil Guidos zeigt ferner der hl. Michael von S. Giuseppe in Pistoja. Dagegen ist die Kanzel in Barga bei Lucca nur ein Schulwerk. Die Gestalten sind schon weiter entwickelt, verschiedene Szenen nach Guidos Werk wiederholt.

Die Bedeutung Guidos liegt vor allem neben dem Fortschritt im Künstlerischen, wie der Weiterentwicklung des Raumproblems vor allem, in der Belebung und Verinnerlichung des Vorwurfs. Er überwindet schon das Repräsentative der Darstellung und versucht das Erlebnis zu gestalten. Besonders hierin kann er als Vorläufer Nicolas angesehen werden. Seine Wurzeln freilich liegen noch in der Kunstrichtung Guglielmos.

Florenz.

In Florenz fällt der Aufschwung der Kunst, insbesondere der Plastik erst mit der wachsenden Blüte der Stadt am Ende des 13. Jahrhunderts zusammen. Mag auch manches Werk dem Baueifer der Renaissance zum Opfer gefallen sein, die Reste genügen, die künstlerische Unterlegenheit dieser Stadt gegenüber Pisa darzutun. Das bleibt so bis zum 14. Jahrhundert. Die Künstler halten sich völlig in den Grenzen des dekorativen Schaffens. Erst um die Mitte des 14. Jahrhunderts tauchen die ersten selbständigen plastischen Arbeiten auf. Diese an der Bauplastik geschulten Werke überraschen durch den Eindruck einer bodenständigen Tradition.

Von oberitalienischen und byzantinischen Einflüssen spüren wir zunächst nichts. Auch in der Kanzel von S. Leonardo kann ich nicht — wie Schmarsow — Vorbilder aus der mittelbyzantinischen Metallkunst finden,

eher ein Anklang an die römische Cosmatenkunst. Die frühesten Reliefs in Florenz sind die am Tympanon von S. Michele e Gaetano (um 1170), die sich jetzt im Innern der Kirche befinden. Die drei Gestalten, ein segnender Apostel, der hl. Michael in der Mitte und ein Heiliger mit einer Lampe, gehen in ihrer dekorativen Flächenhaftigkeit in nichts über die angewandte Plastik an den toskanischen Inkrustationsbauten hinaus. Auch die Kanzel von S. Miniato (um 1190) läßt sowohl in der Anordnung mit zwei intarsierten Kassettenfeldern, in denen plastische Rosetten sich befinden, als auch in dem organischen Zusammenhang mit den Chorschranken deutlich den Zusammenhang mit der dekorativen Kunst erkennen. Die Figur des Pultträgers und des darüber befindlichen Adlers an dieser Kanzel bleibt meist hinter der Selbständigkeit eines Guglielmos oder sogar des Fragmentes aus Pescia zurück. Dagegen besteht eine Verwandtschaft im Aufbau mit der Kanzel in Brancoli. Erst in der Kanzel von S. Leonardo (Abb. 88) erhält das Relief eine selbständige Stellung. Diese Kanzel (um 1230) war für S. Piero Scheraggio gearbeitet und wurde später nach S. Leonardo übertragen. Der Künstler schließt sich noch an die vorausgehende einzig auf dekorative Wirkungen gehende flächenhafte Kunst an. Dazu besitzen die Reliefs rein illustrativen Charakter. Der Hintergrund ist noch wie bei Gruomons mit Rankenwerk ausgefüllt. In der Gruppenbildung herrscht eine Flächenanordnung vor. So ordnet der Künstler die Geburt Christi und die Verkündigung an die Hirten, auf einer Tafel übereinander an und gibt den Stammbaum Jesse in starrer Frontalität ohne Tiefenwirkung. Nur die Taufe Christi, die Darstellung im Tempel, die Kreuzabnahme und die Anbetung der Könige zeichnen sich durch eine lebhaftere Bewegung der Figuren aus. Die beiden rechtsstehenden Figuren der Anbetung und Darstellung sind schräg zur Fläche und leicht hinter die Nebenfigur geschoben, während die Engel der Taufe sogar schon direkt hintereinander stehen. Doch ist es nicht notwendig, mit Giglioli aus diesen Verschiedenartigkeiten des Stiles auf die Beteiligung von drei Meistern zu schließen. Mir scheint der Aufbau der Taufe auf frühchristliche Vorlagen zurückzugehen, wie die gleichartige Darstellung in Ravenna beweist. Der links unten stehende Prophet erinnert an die Figur (links oben) der fünfteiligen Elfenbeintafel der Bodleiana in Oxford.

Abb. 88. Anbetung der Könige. Relief an der Kanzel von S. Leonardo in Florenz

Salmi, L'Arte 1914 S. 265.— Swoboda, K. M. Das Florentiner Baptisterium 1918.

Arezzo.

Der bedeutendste Bildhauer Arezzos scheint zu Beginn des 13. Jahrhunderts Marchione gewesen zu sein, ihm wird von Vasari — dessen Lokalpatriotismus seiner Vaterstadt Arezzo eine gewisse Überschätzung zu Teil werden läßt, — die architektonische Leitung des Baues der Pieve di S. Maria und deren plastische Verzierung zugewiesen. Wahrscheinlich schloß Vasari das aus dem am

Abb. 89. Marchione, Anbetung der Könige. Arezzo, Pieve di S. Maria

Architrav des Hauptportals (nicht der Jahreszahl 1226) erhaltenen Namen des Meisters, auf dem die zwölf Apostel mit den beiden Stadtheiligen S. Donato und S. Satiro dargestellt sind. Stilistisch gleich ist die thronende Maria in der Lünette darüber. Eine weitere Arbeit Marchiones mag die Anbetung der Könige (Abb. 89) im Innern der Kirche sein. Alle drei Reliefs zeigen nun einen in der großen Entwicklung zurückgebliebenen Künstler. Dazu stellt er in primitiver Anschauungsweise auf der Anbetungsszene die menschlichen Figuren gegenüber den heiligen Personen in bedeutend kleineren Maßstab dar. Wäre nicht die Körper- und Gewandbehandlung schon die plastische des beginnenden 13. Jahrhunderts, würden wir auf eine frühere Entstehung zeit schließen. Dieselbe archaisierende Darstellungsweise zeigt ferner das Relief mit der Taufe Christi über dem rechten Seitenportal der Kirche. Die Kopfbildung mit den mandelförmigen großen Augen, die an die Metallplastik gemahnende wie herausgehämmerte Haarbehandlung entspricht der Stilstufe Marchiones, so daß wir die etwas zerstörte Jahreszahl hier als 1221 — nicht 1171 — ergänzen müssen. Mögen die Künstler der eben besprochenen Reliefs aus einer einheimischen Lokalschule hervorgegangen sein, vielleicht wie der Meister der Taufe Christi, an Werken der byzantinischen Kleinkunst geschult, so scheint der Meister der Monatsdarstellungen am Mittelportal ähnliche Arbeiten in Oberitalien, wie am Dom zu Ferrara (s. S. 14) gekannt zu haben.

Pisa.

Nicola Pisano.

Den Grundzug dieser von uns geschilderten toskanischen Kunst im 12. und der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts bildet das Ringen nach lebenswahrem Ausdruck, einem gesunden Realismus und nach sicherem Raumgefühl. Bei den ältesten Vertretern, Guglielmus, Gruomons und Bonanus ist dies geahnt; erst bei den Meistern des Pisaner Baptisteriums tritt es um 1200 sichtbar und deutlich an die Oberfläche. Eine Weiterentwicklung zeigen die Reliefs des Domes zu Lucca und die Kanzel Guidos. Zu bewußter Vollendung aber gelangt dieses Streben in den Werken Nicola Pisanos. Er ist mit allem Denken und Schaffen in seiner Zeit verankert. Die beginnende Abkehr von der bis dahin herrschenden Welt des romanischen Stils, die um diese Zeit anhebt, ist auch bei ihm zu erkennen und gibt seinem Fühlen eine bestimmende Richtung. Er vereinigt in sich die verschiedenen Stile. So gibt ihm die byzantinische Kunst Anregungen. Die ikonographischen Motive besonders, sowie das Streben nach scharfer Charakterisierung der Gestalten beweisen es. Eine zweite starke Einflußsphäre bildet für ihn die entwickelte Kathedralplastik Frankreichs, deren Anregungen bereits bei Guglielmos Cagliareser Kanzel zu erkennen sind. Besonders in den ornamentalen Teilen von Nicolas beiden Kanzeln, dem starken Sentimento der Figuren, wie bei den trauernden Frauen der Kreuzigung, den Verdammten des jüngsten Gerichts. Derselbe starke Gefühlsausdruck beherrscht die Luccheser Kreuzabnahme (Abb. 90), vor allem aber wird in Nicola die Antike lebendig. Auch hier hat er Vorgänger in Toskana, wie Biduinus.

Um die lebendige Darstellung innerlichen Geschehens, wie er es erstrebte, wahr und treu wiederzugeben, bedurfte es einer Beherrschung der Mittel und des Materials, die alles Handwerkliche der bisherigen Kunst weit hinter sich läßt. Sie konnte er nur in der Antike finden. Und nicht nur das Handwerkliche sah er hier, unter der Vollendung der Formen gab sich hier ein Gefühlsausdruck, der, von jenen erfaßt, das vollendetste Muster edler Harmonie und Ausgeglichenheit bot.

Gleich in seinem ersten Werke, der Kanzel von Pisa, erkennen wir diesen Einfluß der Antike. Naturgemäß waren es zunächst Werke, die ihm in Pisa selbst zugänglich waren, die er zum Muster nahm und frei kopierte. So wählte er den indischen Bacchus von der Vase des Campo Santo für den Hohenpriester der Darstellung im Tempel, die Maria für die Anbetung der Könige vom Hippolyt Sarkophag des Campo Santo und auch die Pferde der Anbetungsszene sind einem antiken Relief nachgebildet. Deutlich lehnt sich die Maria der Geburt an die Darstellung Verstorbener auf etruskischen Aschenkisten an; die Schafe erinnern an die Darstellungen auf römischen Sarkophagen. Unter den Tugenden ist die Fortitudo die Wiederholung einer antiken Heraklesfigur. Man könnte

Abb. 90. Nicola Pisano, Kreuzabnahme. Lucca, Dom Nach Abguß

diese Vergleiche nach dem Vorbilde Grabers leicht noch weiter ausdehnen. Es sind nicht nur Einzelmotive, die Pisano übernimmt, auch in der Anordnung der Reliefs, der technischen Behandlung des Materiales mit dem Bohrer, sind ihm die Werke der römischen Kaiserzeit Lehrmeister.

Aber von Nicola gilt, was Schiller einmal von der Antike als Lehrerin sagt: „den Stoff entlehne der Künstler von der Gegenwart, aber die Form von einer edleren Zeit, ja jenseits aller Zeit, von der absoluten unwandelbaren Einheit seines Wesens." Die Antike ist in diesem Sinne ihm Führerin und Stütze, aber die Kraft seiner Persönlichkeit ist stark genug, seinen Werken Gegenwartswert zu verleihen. Dieser Persönlichkeitswert steigert sich in ihm von Werk zu Werk und läßt den Lehrmeister vergessen; das antike Vorbild geht auf in der eigenen Persönlichkeit. Schon nach Vollendung der Pisaner Kanzel steht sein Stil ausgeglichen, in reiner Schönheit, vor uns. Auch die zeitweilige Beeinflussung durch die französische Bildnerei, besonders deutlich beim Zusammenarbeiten mit Fra Guglielmo an der Arca in Bologna (Abb. 93 und Schubring, Handbuch Abb. 265), ist an der Kanzel von Siena und dem Brunnen von Perugia völlig überwunden. Das Grundlegende für die Erkenntnis seines Stiles ist die völlig neue Einstellung, die seinem Werke auf geistigem und religiösem Gebiete zugrunde liegt.

Eine neue Zeit war angebrochen, eine Zeit gesteigerter Empfindsamkeit und Reizsamkeit. In schweren Kämpfen geboren, begann eine neue Welt zu erstehen, voll neuer Anschauungen und neuer Werte. Zwar dauert der Zwist der Städte untereinander auch jetzt noch an. Aber die Folge all dieser Kämpfe war nicht Vernichtung, sondern im Gegenteil eine Festigung und Zentralisierung einzelner Städte, die, wenn sie auch äußerlich Papst oder Kaiser untertan waren, in Wirklichkeit völlig unabhängig schalteten. In diesen Städten herrschte eine neuerstarkte Bürgerschaft. Der italienische Bürger war „politisch mündig" geworden. Die wachsende Bedeutung des Einzelnen bewirkt eine stete Steigerung des wachsenden Individualismus. Dieser Individualismus aber fand seine Grenzen nun in dem strengen Regiment der Stadt, oder der Vorschriften der Zünfte, die oft stark genug in die persönliche Freiheit eingriffen und den Einzelnen zwangen, das Gesamtwohl

über das eigene zu setzen. Dazu kam der stets wachsende Reichtum, der erlaubte, der Vaterstadt eine Gestaltung zu geben, die schon beim ersten Anblick ihre Macht kundtat. Und doch lebte in diesem neuerwachten Volke neben dem Streben nach Macht und Reichtum noch ein tiefer Wunsch nach inneren Werten. Er äußert sich zunächst in einer Sehnsucht nach Frieden und einer Verinnerlichung der Lebensauffassung. In der Tat brauchte es nur eines Anstoßes, um den Geist des Volkes in neue Bahnen zu lenken. Und dieser Anstoß sollte ihm werden in der Person eines Mannes, dessen Erscheinung neben Dante wohl die bedeutendste und anziehendste dieser Zeit ist, in S. Franciscus. Er und die franziskanische Bewegung sind die stärkste Gegenäußerung gegen die Welt des Materialismus. Frieden der Seele durch Verachten des Goldes. So wendet Franciscus den Blick zum Himmel zurück. Dieses himmlische Reich ist für ihn nicht unerreichbar weit, wir können es in uns selbst erleben. Dazu ist keine Philosophie, keine Gelehrsamkeit nötig. Jeder kann es erreichen, wenn er sich in liebender Inbrunst in Gott versenkt. Die Liebe ist das Höchste: „An Gott glauben, heißt durch Liebe zu ihm eingehen." Dieses Wort des Cäsarius von Heisterbach ist ganz aus dem Geiste des hl. Franz entsprungen. Durch ihn hat die Sehnsucht der Zeit ihre Erfüllung gefunden. Nicht er hat die Zeit gestaltet, sondern diese hat ihn geschaffen, als die ausgeprägteste Erscheinung ihrer selbst. An die Stelle der Herrschaft des Begriffes tritt das Gefühl, alles beherrschend. Diese neue, auf das Überirdische, geheimnisvoll mystisch erschaute gerichtete Gefühlswelt, bringt der Kunst neue Blüte. Für das unfaßbare innere Schauen gab es nur die Sprache der Kunst, es auszudrücken; die Sprache eines Dante, Giotto, Nicola und Giovanni Pisano. Jede Kunstäußerung entspricht dem Zwange der Zeit und verkündet deren neuerrungene Ideale. Hier liegt der wahre Reichtum. Je größer er ist, desto herrlicher offenbart er sich in der Kunst. Für unsere Zeit des späten Ducento und des beginnenden Trecento treffen alle diese Vorbedingungen zu: Glänzende wirtschaftliche Lage, verbunden mit dem Streben nach glanzvoller Gestaltung der Städte, und große tiefergreifende Ideale. Diese Verinnerlichung des Gemüts spricht sich in der Kunst aus. Aus ihr wird die Gotik geboren. Schritt für Schritt wendet sie sich nun von der rein didaktisch historischen Schilderung ab. Und während Franciscus vorwärts schreitet, faßt Thomas von Aquin, aufbauend auf die Denker der Antike, nochmals das ganze Gebäude der mittelalterlich-christlichen Weltanschauung in genialem Wurfe zusammen und sieht alles Weltgeschehen unter dem Gedanken der Erlösung.

Betrachten wir von diesem Gesichtspunkte die Kanzeln des Nicola Pisano, so erkennen wir leicht die Einflüsse beider Richtungen, der volkstümlich-franziskanischen und der scholastischen eines Thomas von Aquin. Letztere aber überwiegt bedeutend die erstere und beherrscht das Ganze. Nicolaus Antlitz ist mehr rückwärts gerichtet, das Mittelalter beschließend. Die neue Zeit blickt erst ahnend durch. So bildet die Scholastik das Gefüge, aus dem heraus die Kanzeln ihren theologischen Gedanken und Inhalt entwickeln. Aufbauend auf Löwengestalten, die über überwundenen Tieren stehen, erheben sich in Pisa (Abb. 91 u. 92) die Säulen, über denen die sechs Tugenden sich befinden. Neben ihnen, in den Zwickeln sehen wir Propheten und Evangelisten. Über ihnen Reliefs mit Darstellungen aus der Lebensgeschichte Christi und dem Jüngsten Gericht. Letzteres tritt hier zum ersten Male in der Plastik Italiens auf. Noch reicher wird der allegorische Gedanke an der Kanzel in Siena durchgeführt. Hier tragen die sieben freien Künste mit der Philosophie den Mittelpfeiler. Über den Pfeilern sind die acht Tugenden dargestellt und darüber zwischen den Reliefs eine Sibylle und ein Prophet, als Hinweis auf den kommenden Erlöser, ferner Maria mit dem Kinde. Das sind völlig neue Themata, die nicht allein durch die Berührung mit der französischen Kunst und ihren Vertretern in Italien, den Cistercienser und Cluniacenser Mönchen zu erklären sind, sondern sich aus dem neuen religiösen Geiste ergeben.

Die Anfänge Nicolas liegen im Dunkel. Aus einem Dokument des Sieneser Archivs (1266), in dem Nicola als Sohn des Pietro di Apulia bezeichnet ist, scheint man mit Sicherheit annehmen zu können, daß die Familie aus Apulien eingewandert ist, und wie die vielen oberitalienischen Künstler in dem baufreudigen Pisa eine neue Heimat gefunden hat. Für die süditalienische Herkunft spricht die starke Kenntnis der Antike, für die die wenigen Vorbilder in Pisa keine Erklärung geben, während er in Süditalien am Hofe der Hohenstaufen und bei einem

Aufenthalt in Rom sich die Kenntnisse leicht erwerben konnte. Auf dem Wege aus der Heimat nordwärts hätte Nicola dann wohl auch Gelegenheit genommen die gotischen Denkmäler, wie San Galgano und Fossanova kennen zu lernen. Doch das sind nur Vermutungen. Sein Stil läßt sich ebensogut unmittelbar aus den gleichzeitigen Werken Toskanas herleiten. Wir brauchen nur die frühen Gestalten von Nicolas Pisaner Kanzel mit denen des alternden Guido am Taufbrunnen im Baptisterium zu vergleichen und auf ihre Verwandtschaft hinzuweisen, während sein plastischer Stil mit dem süditalienischen wenig Verbindung zeigt. Ebenso hypothetisch ist Vasaris, von Villani beeinflußter Bericht, Nicola sei vor der Arbeit an der Kanzel Baumeister gewesen. Sicher freilich ist, daß er, wie die meisten Bildhauer der Zeit, auch architektonische Kenntnisse besaß, die er als Vorsteher der Bauhütte am Pisaner Dom verwerten konnte. Aus dem Beinamen „Pisano", der rein adjektivisch gebraucht ist, hat man schließen wollen, daß seine Geburtsstadt Pisa ist. Aber das ist ebenso unsicher wie das Datum seiner Geburt. Über letzteres gehen die Ansichten der Forschung bedeutend auseinander. Wenn wir annehmen, daß Nicola, als er die Sieneser Kanzel, ein überaus reifes Werk im Jahre 1268 vollendete, ein ungefähres Alter von mindestens 40 Jahren hatte, wofür ferner die Annahme spricht, daß sein Sohn, der bei der Ausführung des Werkes als Geselle half, doch sicherlich damals 16 Jahre alt war, so hätte er die Pisaner Kanzel, die wohl eine Arbeitszeit von 5 Jahren erforderte und 1259 vollendet wurde, im Alter von 30 Jahren geschaffen. Damit fiele das Datum seiner Geburt in die Zeit von 1220—25. Dieses Datum von 1225 nimmt auch Supino an, während Hyazintow das spätere Datum von 1230 zu beweisen sucht; sicherlich zu früh erscheint die Ansetzung der Geburt durch Polaczek um 1205 und Milanesi um 1205—1207.

Abb. 91. Nicola Pisano, Kanzel im Baptisterium des Domes zu Pisa

Wie die Geburt ist auch das Todesjahr in Dunkel gehüllt. Wir wissen nur, daß Nicola 1287 als verstorben erwähnt wird, 1278 aber noch auf der Inschrift des Peruginer Brunnens sich nennt. Sicher dagegen sind wir über seine Tätigkeit zwischen der Sieneser Kanzel und dem Peruginer Brunnen unterrichtet.

Leider wissen wir nichts von seinem Schaffen vor der Pisaner Kanzel. Alle Zuschreibungen sind haltlos. So hat bereits Swarzenski die Autorschaft Nicolas an dem Relief mit den drei Frauen in S. Croce in Florenz zurückgewiesen. Ebenso hypothetisch ist die Zuschreibung von Arbeiten am Kastell Friedrichs II. in Prato, wie sie Bertaux versucht oder anderen ornamentalen Arbeiten. Dagegen läßt die Ähnlichkeit der technischen Behandlung seine Mitarbeit an den Köpfen der Bögen des Pisaner Baptisteriums folgern. Die Ähnlichkeit dieser Köpfe, insbesondere mit denen der Kanzel springt in die Augen, nicht minder aber auch ihre Verwandtschaft mit den Werken Guidos, besonders am Taufbrunnen. Unwahrscheinlich dagegen erscheint es mir, die Kreuzabnahme und die Architravreliefs der Luccheser Fassade nun in die vierziger Jahre zu setzen, in direkter Fortführung der dortigen Arbeiten aus der Schule Guidos. Stilistisch weisen sie in die Zeit nach der Pisaner Kanzel, wenn auch in ihnen die Verbindung mit Guido und seinen Nachfolgern, wie dem Meister der Reguluslegende unverkennbar ist.

Als Nicola die Ausführung der Pisaner Kanzel übernahm, stand er auf solch technischer Höhe, daß eine lange Ausbildungszeit vorausgegangen sein mußte. Ferner hatte er schon eine größere Werkstatt und einen Kreis von Gesellen, die ihn in der Einzelausführung unterstützten. Aus dem Vergleich mit der Arbeitszeit, die er zur Sieneser Kanzel benötigte, ergibt sich, daß er auch an der Kanzel von Pisa ungefähr vier Jahre arbeitete. Die äußere Form des Sechsecks, die er an Stelle des bis jetzt gebräuchlichen Rechtecks für die Kanzel in Pisa wählte, zeigt ein neues Stilgefühl. Er wählt die polygonale Form in Anpassung an den zentralen Bau, vielleicht auch aus modernem — gotischem — Empfinden. Er erweitert den Bilderkreis und gestaltet den ganzen Aufbau weit reicher. Über den stützenden Säulen bringt er die Tugenden an, von denen er eigenartiger Weise zwei männlich bildet, was er bei der Sieneser Kanzel wieder aufgibt und nimmt zu der Darstellung der Geburt, die er mit der Verkündigung zusammenstellt, der Anbetung der Könige und der Darstellung im Tempel noch die Kreuzigung und das Jüngste Gericht in den Darstellungskreis der Kanzelreliefs auf, letztere Darstellung in besonders stark herausgearbeitetem Hochrelief. Die Verwendung von Tierfiguren als Träger der die Kanzel stützenden Säulen ist besonders in Oberitalien beliebt. Neu dagegen sind die allegorischen Träger der Mittelsäule, vielleicht Ketzer oder Ungläubige darstellend. Auch die Art der Anordnung der Zwickelfiguren, 4 Propheten, 4 Evangelisten und 2 alttestamentlichen Königen, findet sich auf früheren Kanzeln noch nicht. Bedeutet schon die architektonische und ikonographische Erweiterung einen großen Schritt über das bisher geleistete hinaus, so übertrifft er in der Genialität seiner künstlerischen Leistungen alle seine Vorgänger weit. Aber mehr als das: er übertrifft sich von Werk zu Werk fortschreitend selbst, wie die weitere Entwicklung zeigt.

Schon Guido war der Lösung des Raumproblems wie es Nicola darstellt, nahe gekommen. In manchem geht er fast weiter, z. B. wie er die Figuren in den Raum einordnet. Nicola füllt das Relieffeld völlig mit Figuren, und wenn er auch Architekturen einführt, wie in der Verkündigungsszene oder bei der Darstellung im Tempel, bedeuten diese keine Raumfunktion. Während die übrigen architektonischen Formen der Kanzel in gotischem Stile gebildet sind, zeigen die Reliefarchitekturen noch keine Spur dieses Stils. Erst am Architrav in Lucca sehen wir gotische Architekturformen. Man sieht schon an der Art der Hintergrundsbehandlung, daß für den Meister das Raumproblem nicht das Ausschlaggebende war, daß er hierin selbst in seinen Spätwerken kaum vorwärtsdrängt. Das Wesentliche seiner Kunst liegt ganz in der dramatisierenden Schilderung des Vorganges, den er ins Heroische steigert, in der Beseelung der Figuren und ihrer Charakterisierung. Allerdings, die Leidenschaftlichkeit seines Sohnes erreicht Nicola nicht, er erscheint kühler, fast reflektierend mehr im Geiste der Antike, an die er sich anlehnt. Die Formen des Körpers und des Gewandes werden breiter, als bei Guido, massiger, realistischer. Er holt sie tief aus der Fläche heraus. So kommt er als erster in der italienischen Kunst zur Freifigur.

Fast von Relief zu Relief verfolgen wir sein Vorwärtsschreiten und wenn auch an der Kanzel zu Siena, das Persönliche seines Stils durch die Mitarbeit seiner Schüler eine Abschwächung erhielt, in der Detailbehandlung sich manche kleinliche Züge einschleichen, die Gesamtkomposition verrät doch seinen Geist und seinen Schaffenswillen. Tastend schreitet er vorwärts von Bild zu Bild, anfangs zögernd, wie auf den ersten Darstellungen, besonders dem Relief der Geburt mit seiner noch unklaren Gliederung der Massen. In diesen ersten Reliefs ist die einfache Schichtung der Figuren hinter und nebeneinander nur unvollkommen erreicht, die Figurengröße wechselt oft ohne sichtbaren Grund, wodurch etwas unruhiges in die Komposition kommt. Und doch zeigt schon die Verkündigungsszene dramatische Größe, eine heroische Geste. Maria wirkt in ihrer antiken Pose befremdend. Aber in der wuchtigen Art der Gewanddrapierung liegt etwas Imponierendes. Unruhiger als die genannte Szene erscheint die rechte Seite mit der Verkündigung an die Hirten und den antikisierenden Schafen. Aber schon bei dem folgenden Relief der Anbetung der Könige (Abb. 92) gewinnt der Meister die Einheitlichkeit der Form, hier schon hat er sich zu seinem eigenen Stil durchgerungen. Klar in zwei Schichten hintereinander bauen sich die Massen auf, sind die einzelnen Figuren gegeneinander in ihrer Schwere abgewogen, über die Fläche verteilt, diese ausfüllend und miteinander in Beziehung gesetzt. Diese Ruhe im Aufbau, die nichts mehr mit der starren symmetrischen Gebundenheits- und Mittelpunktskomposition seiner Vorgänger gemein hat, die dem freien Stil der Bewegung Raum gibt, ordnet sich nach rhythmischen Gesetzen. Die beiden folgenden Reliefs von Nicola Pisanos Kanzel gehen in der Geschlossenheit der Handlung und dem Realismus des Ausdrucks über die ersten Tafeln hinaus. Zwar wirkt in einzelnen Teilen z. B. der Anna oder bei der Anbetung der hl. drei Könige das Durchscheinen der Antike erkältend, aber die Personen sind schon in eine engere organische Verbindung untereinander gesetzt, die Körperformen selbst anatomisch richtig unter dem Gewand herausgearbeitet. Vor allem aber erreicht er in der Gruppe der trauernden Frauen der Kreuzigung eine seelische Vertiefung, die an den Gefühlsausdruck eines Jacopone da Todi erinnert. Hier geht der Meister weit über das byzantinische Schema hinaus, gibt im Ausdrucksvollen Eigenes, besonders in der Anhäufung der Massen, die sich tief hintereinander aufbauen, fast wie ein Keil nach den oberen Ecken hineingetrieben. Schon in diesem Relief zeigt Nicola die Tendenz, die Größe der Nebenpersonen

Abb. 92. Nicola Pisano, Anbetung der Könige. Relief an der Kanzel im Baptisterium zu Pisa

herabzumindern, um so die Haupttigur um so sichtbarer hervortreten zu lassen und die Anzahl der Teilnehmer zu vermehren, um durch eine Massenwirkung zu einer Akzentuierung der Hauptfigur zu gelangen. In dieser Tendenz überbietet er sich noch bei dem Jüngsten Gericht. Dies Relief steht nicht auf der Höhe der übrigen. Wir beobachten Gesellenarbeit. In der Gesamtkomposition aber bedeutet es eine geniale Lösung, besonders wenn man bedenkt, daß Nicola nur in der französischen Kunst Vorbilder zur Verfügung standen. An Freiheit der Bewegung werden diese Gestalten nur von den Figuren der Tugenden übertroffen, so daß man sie als späteste und reichste Arbeit an der Kanzel ansehen möchte. Hier sind die Körperformen bereits aus dem inneren Organismus heraus erfaßt und gebildet, die oft komplizierten Bewegungen völlig sicher und ausgeglichen, die Gewanddrapierung organisch zusammenhängend in freier Lässigkeit. Von diesem Werke weist die Entwicklungslinie der Kunst Nicolas auf die Portallünette am Dom in Lucca mit der Kreuzabnahme (Abb. 90) und das Architravrelief mit der Verkündigung und der Geburt und Anbetung. Das Architravrelief ist freilich so stark zerstört, daß ein genaues Urteil erschwert ist; außerdem sieht man an der gelockerten Verteilung der Figuren im Raum, daß wohl Schüler beteiligt waren, so daß es für die Erkenntnis der Entwicklung Nicolas nicht so sehr in Frage kommt. Um so deutlicher redet die Kreuzabnahme. Die antiken Einflüsse sind völlig überwunden. Die Auswirkungen der französischen Gotik machen sich bemerkbar. Wundervoll ist die Einordnung der Figuren in das Rund sowohl wie die klare Verteilung der Personen, eine Abgewogenheit der Massen gegeneinander, wie der Meister sie nie wieder erreicht. Es ist verständlich, daß Frey, durch diese Vorzüge geblendet, das Werk in die Spätzeit des Meisters setzen wollte, wozu aber doch noch die Ruhe zu stark, die Bewegungen zu einfach sind. Im Einzelnen sind auch an diesem Werke Schülerhände zu erkennen, doch hierbei schon an den jungen Giovanni — mit Supino — zu denken, liegt kein Grund vor.

Strittig ist die Frage, wie groß der Anteil Nicolas an der Arca des hl. Domenikus für S. Domenico in Bologna ist. Wir wissen aus den Annalen von Santa Catarina zu Pisa, daß das unter der Beteiligung von Nicola und dem Dominikaner Konversen Fra Guglielmo (s. S. 144) geschaffene Werk 1267 eingeweiht wurde; 1264 wurde noch dafür gesammelt, so daß die Entstehung in die Zwischenzeit fällt. Venturi schreibt das ganze Werk Guglielmo, Supino Nicola zu; einen vermittelnden Vorschlag macht Wulff, der zwar Guglielmo als den Haupt-

Abb. 93. Nicola Pisano, Der hl. Domenicus empfängt die Ordensregeln. Relief an der Arca in S. Domenico zu Bologna

meister des Entwurfs ansieht, Nicola aber doch die Komposition der linken Seitenreliefs mit Petrus und Paulus und der Vision des Papstes Innozenz III. auf der Rückseite zuschreibt. Besonders die Szene in der der Heilige von den Apostelfürsten die Regel des Ordens empfängt (Abb. 93), entspricht in ihrer dramatischen Gestaltung dem Stile der Pisaner Kanzel (Abb. 92). Aber schon auf der linken Seite dieses Reliefs sind die Köpfe gleichartiger und nähern sich dem Stil Guglielmos, wie er besonders an seiner Kanzel in Pistoja hervortritt. Die beiden Reliefs der Vorderseite werden durch eine freistehende Maria getrennt, die der der Sieneser Kanzel sehr ähnlich ist. Sie zeigen rechts die Feuerprobe der Schriften des hl. Dominicus, links die Auferweckung eines römischen Kardinalnepoten und entsprechen der lyrischen Art Guglielmos. Die anderen Reliefs der Arca haben dramatische Akzente, bewegteren Aufbau und größere Tiefenwirkung, so daß wir in ihnen die Mitwirkung Nicolas annehmen können. Im Einzelnen freilich, vor allem in den sich gleichenden runden Kopftypen und auch in der weichen Gewandbehandlung offenbart sich auch in diesen Reliefs das schwächere Talent Guglielmos. Auf der Rückseite erklärt Dominicus dem Reginald und einem Kardinal die Ordensregel, daneben sehen wir die Erkrankung Reginalds und die Erscheinung Marias mit dem Ordensgewande an seinem Krankenlager. Auf dem rechten Seitenrelief: Dominicus vor Innozenz III., dessen Vision des den wankenden Lateran stützenden Heiligen und die Bestätigung des Ordens. Auf der rechten Schmalseite findet sich die Speisung des Heiligen und seiner Schüler durch zwei Jünglinge. Auch die Eckfiguren sind nicht von der Größe des Aufbaus, die die Figuren Nicolas an seiner Sieneser Kanzel zeigen. Auch sie mögen von Guglielmo gearbeitet sein. Die Zuweisung der Reliefs an einen der beiden Meister ist freilich auch dadurch erschwert, dass das Thema an der Arca den Künstler vor völlig neue Aufgaben stellte, Schilderungen aus dem gleichzeitigen Leben mußten gegeben werden. Dadurch ist natürlich der Vergleich mit den Kanzelreliefs der beiden Künstler erschwert. Die technische Ausführung entspricht der Art Guglielmos. Die Gesamtkomposition, die Trennung der Relieffelder durch Einzelfiguren findet sich dagegen bei Nicolas nächstem Werk, der Kanzel von Siena. An ihr arbeitet er noch vor Vollendung der Bologneser Arca.

1265 schloß Nicola im Pisaner Baptisterium einen Vertrag mit Fra Milano, dem Vorsteher des Sieneser Dombaues mit der Verpflichtung, auch für Siena eine Kanzel anzufertigen. Aus diesem Vertrage lernen wir nun auch einige Gehilfen seines Ateliers kennen, die er für 6 Soldi Tageslohn mitbeschäftigt: Arnolfo, Donato und Lapo, ferner mit 4 Soldi Lohn seinen Sohn Giovanni. Aus dieser geringeren Summe muß man schließen, daß Giovanni keine selbständigen Arbeiten an der Kanzel auszuführen hatte, wie Frey annahm. Nicola erhält

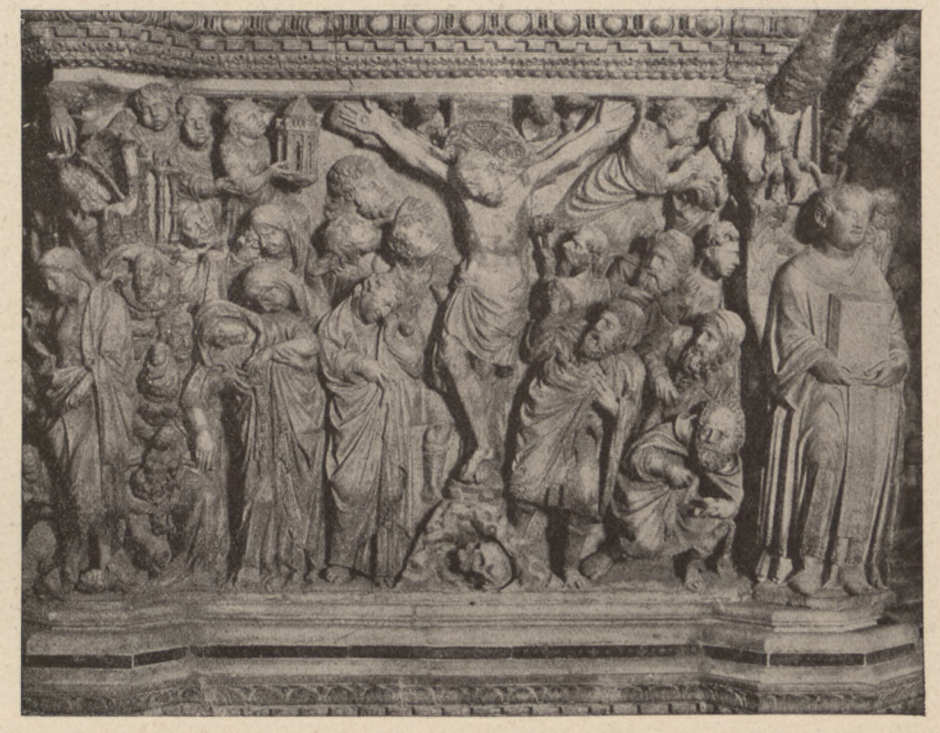


Abb. 94. Nicola Pisano, Kreuzigung. Siena, Dom

weiterhin in dem Vertrag die Erlaubnis, je 14 Tage bis zu viermal jährlich nach Pisa zu gehen, um dort die Bauberatung am Dom und am Baptisterium auszuüben. Damit zeigt sich, daß er sicher über architektonische Kenntnisse verfügte. Vollendet wurde die Kanzel Ende des Jahres 1269. Ihre Ausgestaltung ist eine weit reichere als die Pisaner Kanzel. An Stelle des Sechsecks tritt hier die achteckige Form. Das aber bedeutet zugleich eine Vermehrung der Relieffelder von 5 auf 7. Eine weitere Ausgestaltung erhielt sie durch die Zufügung der Tugenden und Marias zwischen den Relieffeldern an Stelle der Säulenbündel und zuletzt durch die glänzendere Gestaltung der Stützen. Ein völlig neues Thema ist der Kindermord, den Venturi Giovanni zuschreiben möchte, und die Erweiterung des jüngsten Gerichtes auf zwei Felder. (De Nicola, Rass. d'Arte senese 1911 S. 30.)

Ich glaube nicht, daß der Anteil Giovannis oder Arnolfo di Cambios über die technische Ausführung der von Nicola entworfenen Reliefs hinausgeht. Den Anteil des Einzelnen scharf abzugrenzen ist nicht möglich. Die trockene Art Arnolfos, die wir noch an seinen römischen Denkmälern kennen lernen werden, ist nirgends zu erkennen; eher weisen einzelne Figuren des Kindermords und die Sibyllen in ihrer leichtflüssigen und dramatischen Behandlung auf Giovanni hin. Von den beiden anderen Gehilfen, Donato und Lapo kennen wir überhaupt sonst keine Arbeiten, weshalb es unmöglich ist zu beurteilen, wieweit sie am Werke beteiligt waren. Jedenfalls ist der Einfluß Nicolas so stark, daß die Einheit des Stils nirgends gestört wird. Sein Stil verrät sich sowohl im Aufbau des Reliefs, wfe deren Behandlung. Es sind dieselben kleinfigurigen Gestalten und eine starke Überhäufung des Bildfeldes mit Einzelmotiven, wie er es in den zuletztgearbeiteten Reliefs der Pisaner Kanzel und des Luccheser Architravs liebte. Er häuft die Motive, indem er auf dem Relief der Darstellung noch die Flucht nach Ägypten hinzufügt, bei der Anbetung die Könige auf der Reise. Ferner finden wir nun in Siena eine flüssigere Gewandbehandlung und größere Vereinfachung der Faltenmotive. Die geistigen Beziehungen der Personen untereinander sind stärker betont. Vor allem zeigen diese Weiterentwicklung die drei ersten Reliefs, der Anbetung, der Darstellung und der Kreuzigung, sowie die wundervolle Freifigur der Maria. Bei den folgenden Reliefs, kann man mit Wulff ein Nachlassen der künstlerischen Qualitäten feststellen, was durch eine stärkere Beteiligung der Gehilfen sich erklären läßt. Die einheitlichste Raumeinteilung zeigt die Anbetung und die Kreuzigung. Die Figuren haben gleiche Körpergröße und verteilen sich gleichmäßig über die Fläche. In der Anbetung verläuft die Bewegung in den zwei Reihen der Reiter, die das Bild durchqueren fast horizontal und steigt nur in der Gruppe rechts an. Die starre

Symmetrie lockert sich dann in der Kreuzigung. (Abb. 94). Das Kreuz ist etwas nach rechts gerückt, die Masse der Figuren mehr nach der Tiefe zu angeordnet. Fast ungegliedert wirkt die Darstellung im Tempel rechts von der Flucht. Darüber sieht man neben dem Baptisterium vielleicht die Selbstbildnisse von Nicola und Giovanni. Der Kindermord wirkt durch die Überfülle unruhig, wenn auch ungemein lebendig. Nicht auf gleicher Höhe stehen die beiden Reliefs des Jüngsten Gerichts, besonders die Figuren der Gerechten durch die fünf übereinanderliegenden Kopfreihen. Gegenüber den Pisaner Reliefs besteht der große Fortschritt vor allem in der Weiterentwicklung des Aufbaues, dann aber auch in der gesteigerten Ausdrucksfähigkeit. Die Kreuzigung ist in Siena schmerzerfüllter, die Anbetung der Könige inniger. Hier küßt, wie auch Bonaventura schreibt, der erste den Fuß der Gottesmutter. Als Nicola die Kanzel von Siena schuf, war unterdes die Gotik bereits mächtig geworden und suchte den romanischen Stil zu verdrängen. Auch Nicola kann sich der Stilwandlung nicht entziehen. Immer mehr gelangt die Gotik in seinem Werk zum Durchbruch, aber noch mischen sich alte liebgewordene romanische Motive hinein.

Von dem freistehenden Altar aus carrarischem Marmor, den Nicola 1273 für den Dom von Pistoja mit sechs relieffierten Feldern anfertigte, hat sich nichts erhalten. Möglicherweise handelt es sich bei der kurzen Dauer der Arbeit nur um ornamentale Verzierung. In diese Zeit setzt Bode auch das Relief mit der Halbfigur des Beato Buonacorso von Pistoja (?) im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin. Eine Verwandtschaft dieser Arbeit mit den anderen späteren Werken Nicolas ist deutlich vorhanden. Stilistisch aber geht sie in manchem schon über ihn hinaus.

Die Arbeit Nicolas an der Ausführung des Brunnens von Perugia (Abb. 95), läßt sich nicht mehr mit völliger Sicherheit feststellen. Da nun der Jugendstil Giovannis, der an dem Brunnen einen großen Anteil hat, sehr verwandt mit dem Nicolas ist, ist die Scheidung des Anteiles beider Meister noch strittig und wird sich wohl nie entscheiden lassen. Der Brunnen erhebt sich mit seinen drei übereinander gestaffelten Becken auf einem Unterbau mit vier Stufen und bildet ein 25seitiges Vieleck. Über die Bauzeit sind wir durch Urkunden und Inschriften gut unterrichtet. 1273—74 wurde mit der Ausführung begonnen. Auf der Schaftsäule, die das obere Bronzebecken trägt, steht die Jahreszahl 1278 neben dem Namen des Gießers Rosso, von dem wir noch eine zweite Bronzearbeit in Orvieto kennen. Ebenso befindet sich unter dem oberen Becken eine längere Inschrift, ungefähr aus dem Jahre 1280, deren Lesung Frey ziemlich gelungen ist. In ihr erscheinen die Namen Nicola und Giovanni als Schöpfer des Werkes. Aus den Urkunden hören wir ferner, daß auch Arnolfo di Cambio 1277 zur Mitarbeit aufgefordert wurde, wohl als Ersatz für Giovanni, den wir 1278 in Pisa beschäftigt finden.

Danach werden wir die Arbeit unter die drei Künstler verteilen müssen. Doch bleibt Nicola der eigentliche Urheber. Idee und Aufbau sind sein Werk. Das Vorsetzen von Freifiguren an den Ecken zeigt seine Eigenart. Am meisten aber deutet der ganze Gedankenkreis auf ihn, als den eigentlichen Erfinder, er entspricht ganz seinem Empfinden und seiner Art. Gestalten des Alten Testamentes wechseln als Eckfiguren des oberen Teiles mit Heiligen und allegorischen Figuren und zeigen auch hier das Hereinspielen der Antike in den christlichen Gedankenkreis. Noch mannigfacher sind die Reliefdarstellungen des unteren Beckens. Tierkreis, Monate, Trivium und Quadrivium stehen neben Gestalten aus Äsops Fabeln, Darstellungen aus dem Alten Testament und aus der römischen Geschichte. Die große Zahl weltlicher Darstellungen ist charakteristisch und tritt hier zum ersten Male in dieser Fülle auf. Unter den Freifiguren des oberen Beckens dürfen wir mit Justi und Sauerlandt mit Sicherheit Arbeiten Nicolas erkennen: die Augusta Perusia, die Domina Clusii, die Domina Laci und wohl auch der Moses zeigen noch den Stil der Freifiguren der Sieneser Kanzel, wenn auch die geistige Konzentration noch stärker, die Vereinfachung der Gewanddrapierung noch größer ist. Die Aufstellung im Freien forderte ferner zu einer Beschränkung des Details auf. Dafür, daß die eben genannten Figuren nicht von Giovanni gearbeitet sind, spricht, daß sie noch nicht die komplizierten Bewegungsmotive zeigen, die für andere Gestalten dieser Reihe, wie für die Ecclesia Romana oder die Divinitas excelsa so charakteristisch sind, und die deutlich auf den Stil Giovannis hindeuten. Dazu ist hier die Form eleganter, die Faltengebung flüssiger. Fernerhin wird auch der Entwurf der oberen Bronzegruppe, zwei Greife und zwei Flügellöwen über drei Frauengestalten auf Giovanni zurückgehen. Arnolfos Stil zeigt sich erst bei einem Teil der unteren Relieffelder. Hieran hat Nicola keinen Anteil mehr. Die feineren Kompositionen dieser Reihe, wie die freien Künste, zeigen die Art Giovannis. Diese Eleganz des Stiles und diese wundervolle Einordnung in den Raum finden wir auch nicht bei Arnolfos Arbeiten.

Am 30. August 1287 hören wir in einer Sieneser Urkunde zum ersten Male von dem Tode Nicolas

Literatur zu Toscana: Das Abbildungsmaterial am bequemsten bei Venturi, Storia B. III. ebendort auch gute Literaturangabe. Vgl. fernerhin W. R. Biehl, Das toskanische Relief im 12., 13. und 14. Jahrhundert. Diss. Leipzig 1910. — Zauner, Die Kanzeln Toskanas aus der romanischen Stilperiode. Diss. München 1915. — Swarzenski in

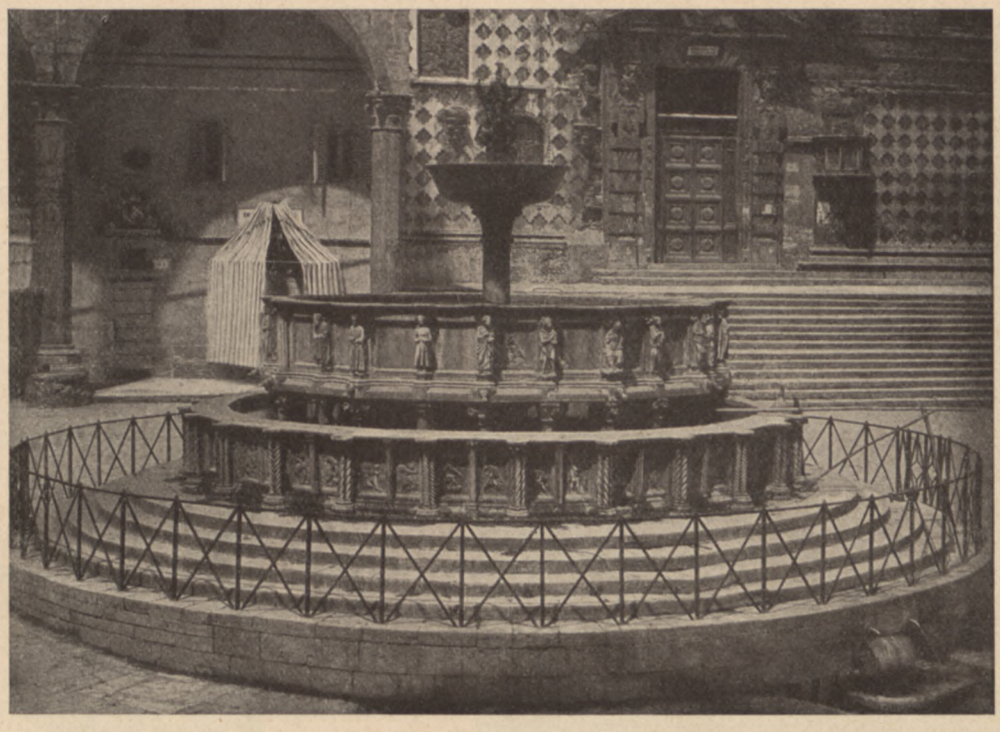


Abb. 95. Perugia, Brunnen

Thieme-Becker, Künstlerlexikon und für Florenz, Rep. f. Kw. 1906, S. 518. — Schmarsow, S. Martin von Lucca 1890. — Supino, Arte Pisana. Florenz 1904. — Reymond, La sculpture florentine I. Florenz 1897. — K. Frey, Vasari B. I. 1911, 1909 S. 423. Giglioli, Pistoja 1904. — R. Papini, Pisa 1912. — Ders., Marmorari romanici in Toscana, L'Arte 1909, S. 423. — Ders., La collezione dgli sculture del Campo Santo di Pisa. Boll. d'Arte 1915. S. 169ff. — Voege, Der provenzalische Einfluß in Italien. Rep. XXV. S. 409. — Schubring, Pisa 1902. — Poggi, Le sculture di S. Michele degli Scalzi. Rivista d'Arte 1909, S. 9. — Giglioli, L'Arte 1906, S. 278. — P. Bacci, Documenti tosc. per la storia dell'Arte I.

Literatur zu Nicola Pisano. Zunächst die im vorigen Abschnitt angeführten Arbeiten von Frey, Venturi, Reymond, Supino, Schmarsow, Biehl und Bode. An Einzeluntersuchungen ferner Brach, Nicola und Giovanni Pisano. 1904. — Graber, Beiträge zu Nicola Pisano 1911. — Hiazintow, Die Wiedergeburt der ital. Skulptur in den Werken Nic. Pisanos. Moskau 1900. Rezension von Wulff, Rep. f. Kw. B. 26. S. 428. — Polaczeki Rep. f. Kw. B. 26. S. 361. — Ders., Zeitschr. f. bild. Kunst 1903. S. 143. — Schubring, Monatsh. f. Kw. 1905, S. 254. — Justi, Giovanni Pisano und die toskanischen Skulpturen des 14. Jahrhunderts im Berliner Museum. Jahrb. d. K. pr. Kunsts. B. 24. 1903. S. 247. — Sauerlandt, Über die Bildwerke des Giovanni Pisano. 1904. —

Giovanni Pisano.

So stark auch Nicola noch im Zusammenhang mit der Gebundenheit seiner pisanischen Vorgänger und unter dem Banne fremder Kunst steht, fühlen wir doch in all seinen Werken das Bestreben, aus dem eigenen Erleben heraus zu gestalten und sich eine Ausdrucksweise hierfür zu schaffen, welche den Stempel seiner Persönlichkeit trägt. Noch spricht in seinen Werken die Antike ein gewichtiges Wort, noch ist der Kanon der byzantinischen Kunst wirksam.

Wie in den Anfängen der mehrstimmigen Musik der cantus firmus den Rhythmus aller übrigen Stimmen bestimmt, so herrscht auch hier eine gleiche rhythmische Gebundenheit, ein Satz Note gegen Note. Die Loslösung der Einzelstimmen aus dieser Gebundenheit, ihre freie

Abb. 96. Giovanni Pisano, Madonna.
Pisa, Campo Santo

Abb. 97. Giovanni Pisano.
Siena, Domfassade

Gestaltung und Individualisierung, ihre Selbständigkeit im Rhythmus und Melos unter Wahrung des großen Einheitsgedankens fehlt, wie in der Musik, auch noch in der bildenden Kunst Nicolas. — In der Musik wird dieses Ziel zum ersten Male klar zum Ausdruck gebracht in der „ars nova", besonders in Florenz; in der bildenden Kunst wenig früher durch Giovanni Pisano. Was Nicola geahnt, wird bei ihm zur Wirklichkeit. Er ist einer der großen Bahnbrecher der neuen Zeit. Auch er schafft in der bildenden Kunst eine „ars nova". An die Stelle des Nebeneinanders erzählender Kunst setzt er den einen Grundgedanken und entwickelt aus diesem heraus sein Werk. Das bedeutet aber die Notwendigkeit einer mächtigen Steigerung der Ausdrucksmittel im Einzelnen. Diese aber findet er — wie in der Musik — in der Freiheit und Individualisierung der Einzellinie. Indem aber sein Werk aus dem einen Kern herauswächst, ist dieser in seiner Triebkräftigkeit jedesmal maßgebend für die Formbildung, die damit von jeder Schablone abweicht. In allem verlangt diese Konzentrierung die Beseitigung alles Überflüssigen und Beschränkung auf das, was zur Ausdeutung der Grundidee dient.

Diese jungfrische Kunst ist durchflutet, wie von einem Feuerstrom, der aus der Seele Giovannis in seine Werke strömt und sie zu erhöhtem Leben erweckt. Es ist, als ob sich das ganze Leben dieser erwachenden Zeit in Giovanni konzentrierte, diese Zeit höchster Nervenanspannung

und Reizsamkeit, größter Gegensätze und Wandelbarkeit. Hier finden wir eine Steigerung der weltlichen Lust bis zur tollsten Ausschreitung, dort eine Versenkung in das Religiöse, die bis zur Entäußerung selbst der Persönlichkeit führt, sich zur Askese und grausamen Bußübung steigert. Die Welt wäre daran zugrunde gegangen, hätte nicht der große Apostel der Liebe, Franciscus, beide Strömungen in das feste Bett des Maßhaltens geführt; den religiösen Sinn veredelt durch die Freude an aller Schönheit der gottgeschaffenen Welt und die weltliche Lust gedämpft durch die tiefe Verinnerlichung und Heiligung in Gott. Maßhalten ist aber auch das erste Gesetz höchster Kunst. Ohne glühende Leidenschaft ist keine Kunst denkbar, aber ein Kunstwerk wird nur, wenn diese überschäumende Kraft durch des Gesetzes Fessel gebunden und zum Maßhalten gezwungen ist. So ist es bei Giovanni und das erhebt ihn zum Genie, wie Italien keines bis dahin gesehen und wie es in der Kunst der Bildnerei erst in Michelangelo wieder erkannt werden sollte. Wie im Siegeslaufe läßt Giovanni alle hinter sich, die ihm einst in seines Vaters Werkstatt zur Seite gestanden: Fra Guglielmo oder Arnolfo. Trotz aller Persönlichkeit stehen diese doch mehr auf der Stilstufe Nicolas. Bei Giovanni fühlen wir das Neue, Große und Bezwingende, wie eine zwangvolle Offenbarung. Der fast wilde Schwung der Linienführung, die jeder Geraden beinahe peinlich aus dem Wege geht, den Vertikalismus beseitigt, erzeugt eine Spannung von beklemmender Macht.

Abb. 98. Giovanni Pisano, Madonna. Prato, Dom

Der mystische Zug der Zeit, der Sinn für das allegorische, die starke Empfindsamkeit bis zum Überschwang, beherrschen auch die Kunst Giovannis und geben ihr ihren Charakter höchster Verinnerlichung und Vergeistigung der realen Wirklichkeit, eine Kunst der Sentimentalität und Subjektivität.

Diese Vergeistigung hindert Giovanni jedoch nicht in der formellen Durchführung des Einzelnen einen starken Wirklichkeitssinn walten zu lassen, verbunden mit der Betonung des Körperlichen als Träger inneren Geschehens. Hierin macht sich die Nachwirkung der französischen Kathedralplastik entschieden geltend. Für Giovanni steht aber im Vordergrund der geistige Inhalt, die Ausprägung des Seelischen durch die Mittel der Kunst sowie die Darstellung der geistigen Zusammenhänge der zu veranschaulichenden Vorgänge. Diese Aufgabe, die am Ende des 13. Jahrhunderts scharf erkennbar ist, steigert von selbst, um sich gerecht zu werden, die Bewegung der Figuren, sowohl der freiplastischen, als der reliefartigen und gestaltet sie ausdrucksvoller und lebendiger. Von da aber führt der Weg zur Entwicklung der dreidimensionalen Raumdarstellung in der Plastik, wie auch in der Malerei.

In Giovanni stellt sich diese Entwicklung uns klar vor Augen, besonders in dem Streben nach Steigerung des seelischen Lebens und Ausdrucks. In diesem Streben aber liegt zugleich eine wachsende Geschlossenheit und Zusammenfassung der Komposition. An Stelle des erzählenden Nebeneinander tritt das dramatische Moment, der Augenblick höchster Spannung als Gegenstand

Abb. 99. Giovanni Pisano, Die Geburt Christi. Relief an der Kanzel v. S. Andrea zu Pistoja

der Darstellung. Je mehr der Gedanke von Werk zu Werk wächst, um so mehr verschwindet alles Beiwerk, das nicht aus der Idee selbst sich ergibt und der Konzentration hinderlich ist. Die Steigerung des Seelischen bedingt bei Giovanni eine wachsende Sparsamkeit des Körperlichen. Sie zeigt sich in der Faltenbehandlung, besonders aber in dem Verzicht auf jede überflüssige Geste in der Bewegung. Am deutlichsten werden wir das erkennen, wenn wir verschiedene Darstellungen desselben Gegenstandes — etwa der Kreuzigung — vergleichen. Die älteste Darstellung Giovannis ist das Relief an der Kanzel in Pistoja. Welch ein Fortschritt hier gegenüber der gleichen Darstellung seines Vaters an der Sieneser Kanzel! Wohl fühlte auch Nicola die Notwendigkeit der Zusammenfassung aller Beteiligten und ihre Beherrschung durch eine einzige Idee. Schon empfinden wir bei allem die gleich starke innere Spannung, hervorgerufen durch die alles beherrschende Handlung. Giovanni aber steigert dieses psychologische Moment bis zur höchsten dramatischen Zuspitzung. Äußerlich schließt sich Giovanni noch an seinen Vater an; aber in Wirklichkeit, welcher Schritt vorwärts! In Siena steht jede Figur einzeln für sich, lebt und empfindet ihr eigenes Leben. Giovanni ballt die Massen zusammen in vier geschlossene Gruppen. Nicht das Empfinden eines Einzelnen tritt hier vor, sondern der große, allgemeine Schmerz der ganzen Menschheit. Noch stärker betont Giovanni dieses gemeinsame Empfinden in derselben Szene der Pisaner Kanzel (Abb. 102). Hier wird es zum Schmerzensschrei der Menschheit. Dabei ist Giovanni bereits zu einer Einfachheit und Klarheit der Bewegung gelangt, die alles frühere weit hinter sich läßt. Wir brauchen auch nur die Sibyllen an der Kanzel zu Pistoja mit denen der Pisanerkanzel zu vergleichen, um das zu verstehen. In beiden Fällen soll in diesen Gestalten der Ausdruck geheimnisvollen Schauens dargestellt werden. In Pistoja wird die lebhafte äußere Bewegung die innere sichtbar machen; in Pisa ist dagegen eine furchtbare

Ruhe über die Gestalten ausgebreitet. Das ist das Höchste in der Kunst, ohne äußere Mittel, nur durch die Form die göttliche Seele auszusprechen. Nach ihm erreichte erst Michelangelo in den Sibyllen der Sixtinischen Kapelle diese Größe. Wie die Reliefs lassen auch die Freifiguren dieselbe Entwicklung erkennen. Man stelle nur einmal ein frühes Werk, wie die Madonna von Prato (Abb. 98) neben eine reife späte Arbeit wie die Madonna in Padua (Abb. 100). Bei der letzteren eine völlige Geschlossenheit der Komposition, eine Einheit, die Mutter und Kind verschmilzt. Diese Geschlossenheit der künstlerischen Form fehlt der Madonna in Prato noch und bewirkt ein Auseinanderfallen der Komposition. Der große zusammenfassende Contur, die klare Einheitlichkeit der Silhouette geben der Madonna von Padua ihre Vollendung im Gegensatz zu dem Jugendwerke in Prato. Nicht sprunghaft ist diese Stufe erreicht, die Entwicklung geht Schritt für Schritt voran und vieler Zwischenstufen bedarf es noch bis zum Paduanischen Meisterwerke.

Abb. 100. Giovanni Pisano, Madonna
Padua, Arenakapelle

Jugendlich tritt er in unseren Gesichtskreis, ein Schüler des Vaters Nicola. An dem Taufbecken in S. Giovanni Fuorcivitas zu Pistoja kann er tätig gewesen sein. Aber noch steht er so stark im Banne väterlicher Technik, daß es sehr schwer, wenn nicht unmöglich ist, den Anteil Giovannis zu erkennen und abzugrenzen. Schon deutlicher prägt sich Giovannis Eigenart an dem Brunnen von Perugia aus. Die Kühnheit der Linien, die Vorliebe für komplizierte Bewegungen, die häufige Dreiviertel-Profilstellung der Figuren lassen seinen Anteil hier schon sicherer abschätzen. Der Weg führt weiter über die Figuren der Sieneser Fassade mit Propheten und Sibyllen (Abb. 97) zu den Arbeiten der beiden Kanzeln in Pistoja und Pisa. An der Sieneser Fassade können wir besonders die Weiterentwicklung des Meisters Schritt für Schritt verfolgen. Ihren Abschluß aber erkennen wir in den Figuren vom Grabe der Kaiserin Margarethe in Genua. Hier erreicht Giovanni den höchsten Grad einheitlich geschlossener Darstellung.

Diese Entwicklung spricht sich naturgemäß zunächst in der Fassung und Durchführung des Themas, der Komposition aus, ist aber nicht minder in allen Teilen, die ja das Ganze ergänzen, gesondert zu erkennen. Wir brauchen nur die Faltengebung herauszugreifen und zu untersuchen. In seinen Frühwerken treffen wir einen Haufen von Einzelmotiven, eine Fülle stets scharf beobachteter Details, die er der Natur abgesehen und nachgebildet hat. Noch fehlt aber die Zusammenfassung unter einem großen Gesichtspunkt. So erscheint uns die Gewandbehandlung am Brunnen zu Perugia. Bei den Sieneser Fassadenfiguren werden die Stoffe schwerer. Dadurch sackt sich die Gewandmasse in schweren breiten Falten. Nur über dem Knie staut sie sich. Die Monotonie der so betonten Senkrechten wird aber unterbrochen und aufgehoben durch wagrechte, überschneidende Faltenmotive. Dasselbe Streben erkennen wir auch bei der Madonna in Prato. Der Gewandsaum überschneidet die vertikalen Falten. Erreicht wird das Ideal einheitlicher Zusammenfassung jedoch erst bei den Figuren der Kanzel in Pistoja, bei der Elfenbeinmadonna im Dom zu Pisa (Abb. 103) und der Madonna über dem Baptisteriumsportal dort (Abb. 101). Schon

Abb. 101. Giovanni Pisano. Portal des Baptisteriums in Pisa

in diesen Werken kündet sich Giovannis Vorliebe für das „Unterstreichen der Richtungslinien durch durchgezogene Parallelen" an. Völlig ausgebildet erscheint dieses Streben in der Gewandbehandlung der Paduaner Madonna (Abb. 100) und den Stützenfiguren (Taf. VII) der Pisaner Kanzel. Hier ist auch unter dem Gewand die Ponderation des Körpers einheitlich gegeben. Die Brüstungsreliefs der Pisaner Kanzel sind es, von denen die Entwicklungslinie weiter geht. Sie bilden die Brücke zu dem ausgereiften Spätstil des Genueser Grabes, wo die Einzelfalte fast ganz verschwindet und aufgesaugt wird von der großen Form. Das Gewand baut sich hier in großen Flächen auf. Dadurch bricht durch die Form das Kubische des Blockes wieder durch, — eine Entwicklung, an die die Schüler, vor allem Tino, erst später anschließen.

Das Streben Giovannis, seine Werke gleichsam aus dem Material heraus zu empfinden, ließ seine Technik diesem genau sich anpassen. Die Elfenbeinmadonna zeigt die minutiöse Ausführung, wie sie diesem Stoffe und dem Zwecke der Arbeit, die auf Nahwirkung berechnet ist, entspricht. Anders die auf Fernwirkung berechneten Statuen der Sieneser Fassade. Hier ist alles breit und in großen Flächen angelegt.

Besonders charakteristisch für die mittelalterliche Kunst ist es, daß ihre Meister selten nur auf einem Gebiete tätig waren. So ist auch Giovanni nicht nur Bildhauer, sondern fast in erster Linie Architekt und verlangt als solcher unsere Berücksichtigung. Diese ganze Zeit ist beherrscht von dem großen Gedanken eines Allkunstwerkes, eine Vereinigung, in der die einzelnen Künste sich gegenseitig unterstützen und steigern sollen, unter sich gleichberechtigt, um eben im Zusammenwirken das Höchste zu leisten. So modelliert der Bildhauer seine Figuren auf eine bestimmte Architektur hin zur Hervorholung und Betonung architektonischer Höhepunkte. Der Geist aber, der dies alles beherrscht und einheitlich zusammenfaßt, ist der Geist der Liturgie. Hier liegt der Urquell aller Kunst des Mittelalters. Liturgie aber bedeutet der gesetzmäßig geordnete Gottesdienst der Kirche, die Gebetsformen der Kirche und steht als solche an erster Stelle. Daher mußte ihr auch der überwiegende Einfluß auf die Formung des Gotteshauses zufallen. So sind die mittelalterlichen Werke lebendig, sie reden zu uns, weil sie durchflutet sind von der lebendigmachenden Kraft des die heiligen Räume erfüllenden Gebetes.

Wie eng die Gemeinschaft des Bildhauers und Architekten in Giovanni ist, erkennen wir leicht, wenn wir die Werke betrachten, an denen er als Architekt tätig war. Nach den neuen

Giovanni Pisani, Tugenden von der Domkanzel in Pisa
(Phot. Brogi)

Abb. 102. Giovanni Pisano, Kreuzigung. Relief an der Kanzel des Doms zu Pisa
Phot. Brogi

Forschungen von P. Bacci stammt zwar die Ausführung des Pisaner Campo Santo nicht von ihm, sondern von Giovanni di Simone, doch sind von den ornamentalen Teilen viele aus Giovannis Werkstatt. Besonders aber die Plastik am Dom zu Siena bildet geradezu einen Teil des architektonischen Aufbaus, den Giovanni nach längerer Bautätigkeit in Pisa (1277—83) wenigstens in den unteren Teilen in den Jahren von 1284—1298/99 ausgeführt hat. Es ist dabei interessant zu verfolgen, wie Giovanni diesen von ihm fertiggestellten Teil des Baues mit den drei Portalen, den Bögen darüber und die Rose in Anlehnung an Formen der französischen Kathedralplastik ausführte, ohne dabei seine Eigenart zu opfern. Der eckige Rhythmus, das Betonen der horizontalen Linie zeigen sofort das Herauswachsen aus der heimischen Kunst. Der Zusammenhang mit den Domen von Pisa und Lucca tritt deutlich hervor.

Die Architravreliefs, der Statuenzyklus mit Sibyllen und Propheten, mit Moses, Plato und Aristoteles ordnen sich völlig dem Baugedanken unter und werden ein Teil der Architektur. Auch die Kanzeln in Pistoja und Pisa zeigen diese Verschmelzung von Architektur und Plastik. Weitere architektonische Schöpfungen Giovannis lassen sich nicht mehr nachweisen. Aber urkundlich wenigstens sind wir unterrichtet, daß er 1278—1310/11 als Capo maestro der Domopera in Pisa tätig war, wahrscheinlich 1287 am Dom von Massa Maritima arbeitete und 1295 und 1298 am Baptisterium in Pisa. 1298 erstattete Giovanni ein Gutachten über den „schiefen Turm“ in Pisa. Auch im Prato soll er beim Dombau tätig gewesen sein. Selbst wenn diese, meist von Vasari überlieferten Angaben unzuverlässig sein mögen, so zeigen sie doch, welche Hochschätzung Giovanni als Architekt genoß.

Besser als über die Tätigkeit des Architekten sind wir — zumeist archivalisch — über die

Abb. 103. Giovanni Pisano, Madonna. Pisa, Dom, Sakristei

des Bildhauers unterrichtet. Aus diesen urkundlichen Angaben lassen sich auch die wichtigsten Daten seines Lebens entnehmen. Versuchen wir danach einen kurzen Überblick. Tag und Jahr seiner Geburt, sowohl wie seines Todes, sind wie bei seinem Vater unbekannt. Da er an der Sieneser Kanzel 1265 als Geselle mitarbeitete, könnte sein Geburtsjahr etwa um 1247—49 liegen. Die letzte Nachricht über Giovanni stammt aus dem Jahre 1314. Sichere Daten sind uns für folgende Werke überliefert: Nach seiner Tätigkeit am Sieneser Dom arbeitet Giovanni 1298 an einer Elfenbeinmadonna für Pisa. Sie dürfte mit der noch im Dom zu Pisa befindlichen identisch sein. In die Jahre 1298—1301 fällt seine Arbeit an der Kanzel in Pistoja, 1301—11 die an der Pisaner Domkanzel. Die Madonna über dem Ostportal des Baptisteriums ist durch den Namen des operaio Petrus, der wohl 1303 (und 1314) amtierte, mit großer Wahrscheinlichkeit in das erste Jahr zu setzen. Ebenso können wir die Figuren am Grabe der Kaiserin Margarethe in das Jahr 1312 verlegen, kurz nach ihrem Tode. In dasselbe Jahr fällt die Arbeit an einer Madonna mit zwei Seitenfiguren, die über der Domtüre in Pisa stand und von der sich nur eine Seitenfigur, die Personifikation der „Pisa" von der Hand eines Schülers im Campo Santo erhalten hat. Die Madonna wird 1312 nach der Kaiserkrönung Heinrichs VII. anzusetzen sein, da der Herrscher hier schon als Kaiser dargestellt ist. Sicher ist die Madonna nicht identisch mit der Halbfigur (Abb. 96) im Campo Santo.

Eine weitere Gruppe von Arbeiten, die zwar ohne urkundliche Beglaubigung sind, läßt sich nach stilkritischen Gesichtspunkten sicher einordnen. Die wichtigsten sind die drei Madonnen in Prato, im Campo Santo zu Pisa und in der Arenakapelle in Padua. Die Ansichten der verschiedenen Forscher, vor allem von Justi, Sauerlandt, Supino, Venturi und Papini gehen in einigen Punkten noch auseinander, doch scheint eine annähernd sichere Einordnung in das Lebenswerk Giovannis möglich. Die größte Schwierigkeit der Datierung bietet die Campo Santo Madonna in Pisa. Man hat sie mit der Madonna identifizieren wollen, die Giovanni 1301 für die Domfassade in Pisa ausführte und die Vanni aus Siena vergoldete. Diese stürzte aber 1320 durch ein Erdbeben herab und blieb dabei sicher nicht unverletzt. Es hätte sonst nahegelegen, sie wieder an den alten Standort zurückzubringen. Die Campo Santo Madonna hatte ihren Platz ehemals über der Tür San Ranieri im Dom. Die Halbfigur ist aus zwei Teilen zusammengesetzt. Möglich wäre es, daß ursprünglich eine dritte Trommel — wie oft bei französischen Werken — den unteren Teil der Figur bildete. Die leichte Verschiedenheit in der technischen Behandlung der beiden Teile läßt auf die Mitarbeit von Schülern schließen. Das erschwert besonders die genaue zeitliche Einordnung. Ihr fehlen noch die schweren Falten, die wir bei den Gestalten der Sieneser Fassade sehen. Das gibt der Madonna ihren Platz vor diesem Werk, ebenso vor der Madonna des Baptisteriums, die den Abschluß der mittleren Schaffensperiode des Meisters bedeutet. In ihr ist alles erreicht, was er in Siena angestrebt hat; kommt auch durch die Ergänzung des Kindes eine gewisse Dissonanz in die Figur, so vermag diese doch nicht die nun erreichte einheitliche, geschlossene Umrißlinie zu zerstören. Trotz der komplizierten Bewegung steht die Figur fest und klar da. Der Faltenwurf ergibt sich zwanglos aus dem Motiv und läßt bereits die große Linie im Aufbau erkennen. Die beiden hl. Johannes zu den Seiten sind von Meister Andreuccio gearbeitet. Sie sind unbeholfener und steifer, wenngleich sie durch das Blockmäßige der Auffassung und die zeichnerische Art schon über Giovanni hinausweisen.

Die Entwicklungslinie wird fortgeführt durch die Elfenbeinmadonna in Pisa. Auch hier hilft uns die Faltendarstellung zur Datierung. Wir treffen schon die ausgeprägten Parallelen, die wir ebenso in der Gewandung der Sibyllen an der Pistojeser Kanzel beobachten. Die Eleganz im Aufbau läßt sich durch das französische Vorbild erklären. Leider sind die beiden der Madonna zugehörenden Seitenengel verlorengegangen. Sicherlich waren sie den Engeln zur Seite der Paduaner Madonna in ihrer Haltung ähnlich gebildet. Die ganze stilistische Auffassung der Elfenbeinfigur, die schon auf die Spätzeit der Pistojeser Kanzel hinweist, macht es nicht wahrscheinlich, daß sie bereits 1298, — wo der Auftrag urkundlich erwähnt wird — auch vollendet war.

Wir kommen in unserer Reihe zu den Kanzeln von Pistoja und Siena. Auch hier kann uns der Faltenstil und sein Verhältnis zur Körperbehandlung als Wegweiser dienen. Die Entwicklung beginnt bei der Pistojeser Kanzel an den Freifiguren der Propheten, Helden des Alten Testamentes und Evangelistensymbolen zwischen den Brüstungsreliefs. Sie schreitet weiter zu den Sibyllen (Abb. 104) und findet ihren Höhepunkt in den Prophetenreliefs der Zwickel neben den Sibyllen. Die Faltengebung erstrebt hier eine mehr breite Fläche an. Der Kontrapost der Bewegung wird dabei klar herausgearbeitet. Bei den Evangelistensymbolen und dem Weltrichter kompliziert sich die Bewegung.

Die Kanzel in Pisa führt den Stil weiter fort. Giovanni arbeitet an ihr 1302—11 mit Hilfe von Schülern. 1599—1601 wird die Kanzel abgebrochen und in einzelne Teile zerstreut. Einige Figuren u. a. die Zwickel mit Prophetenreliefs, vier Figuren der oberen Brüstung und zwei Säulen wurden an der neuen Kanzel wieder verwendet. Die einzelnen Teile, bis auf zwei Sibyllen und das Lesepult, die ins Kaiser-Friedrich-Museum nach Berlin gelangten, werden augenblicklich zur Rekonstruktion und Wiederaufstellung im Dom im Campo Santo — leider unzugänglich — aufbewahrt. Nach den Studien von Sauerlandt, Supino und Swarzenski läßt sich ein ungefähres Bild von der ursprünglichen Aufstellung gewinnen. Die Kanzel bildete ein Zehneck mit neun Reliefeldern, zwischen denen wieder, wie in Pistoja, Apostel und Christus als Freifiguren standen. Unter den Reliefs finden wir als neue Szenen die Geburt und die Namensgebung des hl. Johannes hinzugefügt. Zwischen den Bögen befinden sich wieder die Propheten und Sibyllen. Das ganze Gebäude ruhte auf elf Stützen, die abwechselnd aus Säulen und figurierten Stelen bestanden. Die Säulen stehen auf Löwen. Der mittlere Pfeiler zeigte über einer Basis mit den Reliefs der Philosophie, des Triviums und Quadriviums die Gestalten von Glauben, Hoffnung und Liebe in den geläufigen Allegorien. Zwei Pfeiler sind aus fünf Figuren zusammengestellt. Von ihnen trägt der eine über den vier Evangelisten eine Figur mit Wage und Schriftband, die als Christus, von anderen Forschern als eine Allegorie der kaiserlichen Macht gedeutet wird. Auf dem Sockel zwischen den Evangelisten befinden sich wohl die Figuren des Podestà und des Operaio. Die Frauenfigur mit dem Zwillingspaar an der Brust über den vier Kardinaltugenden wird als Verkörperung der „Pisa" angesehen, eine Allegorie, wie sie ganz im Sinne der Zeit des erwachenden Humanismus liegt. Die Nachbildung der Venus (Taf. VII) ist eine der wenigen direkten Entlehnungen Giovannis aus der Antike. Die beiden kleineren

Abb. 104. Giovanni Pisano, Sibylle. Pistoja, Kanzel

Pfeiler zeigen den hl. Michael und Herkules als Allegorie der christlichen und heidnischen Stärke. Auf die Kanzel führte eine gerade Treppe, an deren unterem Ende auf einer Säule über einem Löwen, das Evangelienpult stand. Bei den Stützenfiguren finden wir noch die breiten radial auslaufenden Falten, eine starke Ruhe in der Stellung und Haltung. Der Stilstufe dieser Stützenfiguren entspricht auch die wundervolle Madonna der Arenakapelle in Padua (Abb. 100). Die Entwicklung setzt sich an den oberen Teilen der Kanzel fort. Bei den Sibyllenfiguren und noch mehr in den Prophetenreliefs saugt die große Form die Gewandfalten gleichsam auf. Jede Detaillierung ist aufgegeben. In den Brüstungsreliefs hält Giovanni nur noch den momentanen Eindruck fest. In der Bewegung und im Ausdruck gehen die Apostel vollends noch einen Schritt über sie hinaus. Leider ist das Werk, das das Streben Giovannis krönte, das Grab der Kaiserin Margarethe († 1311) im Palazzo Bianco in Genua heute nur noch ein Torso. Der Meister schuf hier einen neuen Grabmaltypus, zwei Engel, die einen Vorhang zur Seite ziehen, während zwei andere die Kaiserin an den Armen stützen und aus dem Grabe emporheben. Jedes Detaillieren der Falten ist vermieden. Alle Linien ordnen sich der großen einheitlich gesehenen Bewegung ein. Das Mißverhältnis in der Darstellung von Gewand und Körper ist geschwunden. Beide werden gleichwertig in der Wiedergabe.

Neuere Literatur zu Giovanni Pisano: P. Bacci, Dedalo. I. S. 311. — W. R. Biehl, Das toskanische Relief. 1910. — Brach, Nic. und Giov. Pisano. 1904. — Frey, Vasari I. — Giglioli, Pistoja 1904. — Justi, Jahrb. d. k. pr. Kunsts. XXIV. 1903. S. 247. — Lusini, Il duomo di Siena. 1911 — Papini, R. Pisa 1912; — ders. Boll. d'Arte 1915. S. 264. — Sauerlandt, Bildw. des Giov. Pisano 1904. — Supino, Arte Pisana 1904, — ders. Pisa 1918; — ders. Dedalo I. S. 361. — Swarzenski, Kunstg. Anz. 1905. S. 33; — ders. Arch. f. chr. Kunst VIII, 10. — Venturi, Storia IV. — Wulff, Rep. f. Kw. 1904. S. 92.

Die Schüler und Nachfolger Nicola Pisanos.

Nachdem wir die große einheitliche Entwicklungslinie gesehen haben, die von Nicola zu Giovanni führt, wenden wir den Blick zurück zu den Gehilfen und zeitgenössischen Künstlern dieser beiden Großen. Treten ihre Werke auch gewaltig zurück, wenn wir sie an den genialen Offenbarungen der Beiden messen, so sind sie doch wichtig und bedeutend genug, um eine besondere Betrachtung zu rechtfertigen. Die Menge der Persönlichkeiten und Werke gibt uns einen Eindruck von der ungeheueren geistigen Vitalität der Zeit. Wohl stehen diese Meister fest in der durch Nicola und Giovanni gekennzeichneten Stillinie, aber durch die besondere Richtung eigenen Empfindens, wie sie Charakter und vor allem Umgebung in jedem Einzelnen hervorbringen, bereichern sie das Bild dieser Kunst und Zeit bedeutend.

Wie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, ist es auch jetzt noch schwer, lokale Schulen genau voneinander abzugrenzen. Dazu sind die Meister nicht seßhaft genug. Sie wandern von Nord nach Süd, und Süd nach Nord. Verweilen Jahre oft weitab von der Heimat. An vielen Stellen treffen sie auf eine einheimische Kunst, deren Eigenart sie dann mit der ihrigen gleichsam vermischen in gegenseitiger Befruchtung, wie wir es besonders bei Arnolfo di Cambio in Rom sehen. So erstreckt Tino di Camaino seinen Wirkungskreis bis Neapel, Balduccio treffen wir in Oberitalien. Die aber, welche, sei es als Gehilfen, oder als freie Künstler, in die Einflußsphäre der beiden großen Pisaner gerieten, erliegen diesem Banne unter Preisgabe eines großen Teiles ihrer eigenen Individualität.

Trotz dieser Verhältnisse bilden sich, wenn auch langsam, lokale Unterschiede und Eigenarten heraus, wie sie die jeweilige Umgebung erzeugt. Der große, pathetische Zug, der in allem lebt, was Rom heißt, der nie erstorbene, auf das Gewaltige stets zielende Geist, wie ihn diese Stadt in der Antike am klarsten zeigte, konnte nicht ohne Einfluß auf die zeitgenössischen Künstler bleiben. Ihm verdankte auch Nicola vor allem die große Form. Wie Rom, so wirken die vielen anderen Städte und Landschaften und schaffen eine reiche Mannigfaltigkeit der Kunstrichtungen, die aber alle wieder einheitlich zusammengefaßt erscheinen durch ein Gemeinsames, welches die Werke dieser Zeit stets erkennen und durchblicken lassen. In dem lieblicheren Toskana mußte eine

dem Charakter dieser Landschaft entsprechende Kunst entstehen. Hier ist es vor allem die Schule der Pisani, welche der jung erwachenden Kunst Richtung und Charakter gibt.

Abb. 105. Fra Guglielmo, Beweinung. Pistoja, S. Giovanni Fuorcivitas

Die Schule von Siena bringt die größte Zahl von Künstlern hervor. Der weiche, lyrische Stil, den wir in der Malerei mit Guido und Duccio noch ausgeprägter finden werden, ist auch seinen Bildhauern eigen. Auffallend ist hier ein starker französischer Einschlag, wie ihn u.a. die Architravreliefs des Domes zeigen. Die Beziehungen Frankreichs zu Siena waren damals bereits enge, besonders aber in der Kunst. Nicht nur in der bildenden, nicht minder in der Poesie, deren Einfluß, wie wir noch sehen werden, selbst auf die Bildwerke von großem Einfluß wird. Das weibliche Schönheitsideal ist das der Troubadours. Diesen Einfluß französischer Kunst nur aus dem Wirken Ramo di Paganellos erklären zu wollen, des von jenseits der Alpen eingewanderten Künstlers, ist daher nicht gerechtfertigt. Was die sienesische Kunst vor allem auszeichnet, das ist der weiche Fluß der Linienschönheit, wie er schon in den Werken Tino di Camainos zum Ausdruck kommt. In Orvieto an den Reliefs der Domfassade von Lorenzo Maitani und Nicolo di Nuto sowohl, wie bei Giovanni di Agostino steigert sie sich zu noch größerer Überempfindlichkeit und Weichheit.

Der zarten — weiblichen — Kunst Sienas steht die Pisas männlicher und fester geformt gegenüber. Als Beispiel nenne ich hier den Meister des Gherardescagrabes. Mehr noch als in Siena überwiegt in Pisa der direkte Einfluß der Pisani, ihrer Gehilfen und Nachahmer. Auch hier wird die Gotik wirksam in französischer Ausprägung, wie es die Madonna aus S. Cecilia in Berlin, K. Fr. Museum (Voege, Beschr. Nr 88. Bode, Kunstwanderer 1923) zeigt.

Abb. 106. Art Arnolfo di Cambios. Perugia, Museo Archeologico

Langsam beginnt nun auch die Bildhauerschule in Florenz sich zu entwickeln. Hier steht Arnolfo di Cambio an der Spitze der Künstler. Seine Kunst zeigt ausgeprägt die Zielsicherheit und Klarheit, welche den Florentiner beherrscht, selbst bis zur Nüchternheit.

Von den Werken, die in der Werkstatt und Nähe von Nicola

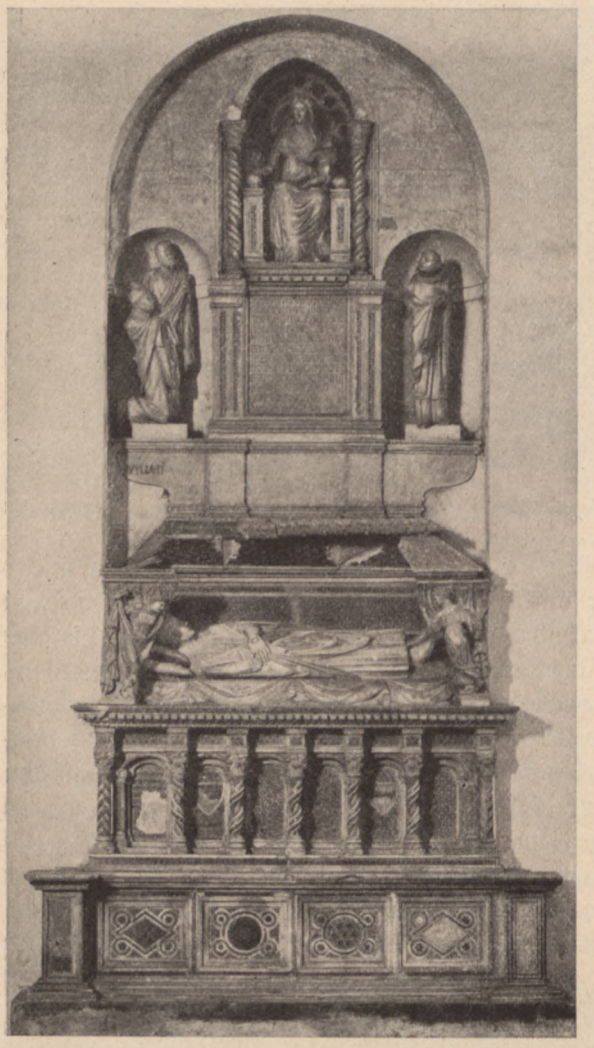


Abb. 107. Arnolfo di Cambio. Orvieto, Grabmal Wilhelm de Braye

entstanden, so daß wir sie öfters in den Werdegang des Meisters einreihen konnten, haben wir oben schon gesprochen. Eine Reihe weiterer Werke in Toskana trägt deutlich den Stempel seines direkten Einflusses, wie die Heilige im Boboligarten in Florenz, die Toesca veröffentlicht. Auch die Fassade von San Michele in Volterra ist von seinem Schaffen abhängig. Sehr von Nicola beeinflußt, wenn auch derbe Werkstattsarbeiten sind die Verkündigung und die beiden Erzengel im South-Kensington Museum zu London. In diese Gruppe gehört auch ein Engel im Museum von Lucca und in der Domopera ein Altarfragment. Das handwerkliche Relief mit Szenen aus der Jugendgeschichte in Siena, Dom, schließt sich an die Spätwerke des Meisters an. Es wäre müßig und zwecklos, diese Werkstattsarbeiten auf die Gehilfen Nicolas verteilen zu wollen, deren Namen wir ja von ihrer Mitwirkung an der Sieneser Kanzel kennen, oder sie den anderen, zur weiteren Werkstatt zählenden Künstlern, von denen Milanesi eine Reihe Persönlichkeiten urkundlich nachweisen konnte, zuzuweisen. (Vgl. ferner S. 157.)

Literatur: Wulff, Rep. f. Kw. 1903. S. 433. — Venturi, L'Arte 1904. — Swarzenski, Kunstg. Anz. 1906. S. 12. — Brunelli, Rass. d'Arte 1906. S. 111. — Filippini, (L'Arte 1914. S. 475.) Est. dall' Archiginnasio. Bologna 1914. — Toesca, Rass. d'Arte 1917. S. 93. — Papini, Boll. d'Arte 1915. S. 264. — Rubinstein, Art in America 1921 S. 109 —

Aus der großen Zahl dieser Künstler heben sich zwei scharf umrissene Künstlerpersönlichkeiten heraus: Fra Guglielmo und Arnolfo di Cambio.

Die besondere Stileigentümlichkeit Fra Guglielmos (ca. 1235—1310/11) konnten wir schon an der Bologneser Arca (s. S. 130) feststellen; an der Kanzel von Pistoja (Abb. 105) finden wir seine Handschrift wieder. Venturi konnte mit großer Sicherheit dem Meister weitere Arbeiten zuschreiben: so die großen Kapitelle im Mittelschiff des Orvietaner Domes, wo der Meister 1293 arbeitete und den einen Vorhang fortziehenden Engel, wohl von einem Grabmal in der Sammlung Lanckoronski in Wien. Seinen gesicherten Werken nahe verwandt ist die Pila eines Weihwasserbeckens mit drei Accoluten im Bargello. Alle diese Arbeiten zeigen die gleichen ovalen unbeweglichen Köpfe, dieselbe ruhige Haltung und in der Gewandung dieselbe Weichheit der Falten. Die Madonna und die Statue Nicolaus IV. in der Domopera zu Orvieto, die ihm von Venturi zugeschrieben wurden, erscheinen für Guglielmos zu schwach. Sie sind unter seinem Einfluß entstanden. Bei all seinen Arbeiten sehen wir im Aufbau des Reliefs und der Ponderation der Einzelfigur eine große Ähnlichkeit mit Nicola. Dagegen unterscheidet er sich von ihm durch die Ruhe in der Handlung. Sein Stil ist von der französischen Kathedralplastik beeinflußt, während er der Antike ferner steht.

Arnolfo di Cambio geht ebenfalls nicht über die Stilstufe Nicolas hinaus. Seine Kompositionen bauen

sich noch in starker Aneinanderreihung der Figuren neben- und hintereinander auf. Fast frontal stehen die Figuren vor uns. Hinzu kommt, wie bei Nicola, ein starker antiker Einfluß, den wir besonders an den Figuren des Tabernakels von S. Cecilia in Rom sehen. Künstlerisch mag man Arnolfo trocken und nüchtern finden. Seine große Bedeutung für die Entwicklung ist unbestritten. Denn er ist es, der die Verschmelzung toskanischen und römischen Wesens in seiner Kunst erreicht.

Geboren in Colle di Val'd'Elsa um 1240, trat er wohl schon frühzeitig in die Werkstatt Nicolas ein, der ihn als „discipulus" bezeichnet. Urkundlich haben wir bei der Ausführung der Sieneser Kanzel die erste Nachricht von ihm. Doch scheint es mir nicht möglich, ihm hier einen bestimmten Anteil an der Arbeit, wie es Venturi versucht, zuzuweisen. Nach Vollendung der Kanzel trat er in die Dienste Karl von Anjou's und arbeitete für diesen in Rom. Von jetzt empfängt er von der dortigen Schule der Marmorari einen anregenden Einfluß. 1277 wird Arnolfo zur Mitarbeit am Brunnen nach Perugia berufen. Seine Hand könnte man hier vielleicht bei den Reliefs der Monatsdarstellungen der unteren Reihe (Abb. 95) erkennen. Auch die drei wundervollen Bruchstücke, mit Trinkenden und Dürstenden die anscheinend von einem weiteren Brunnen übrig geblieben (jetzt im Museum), (Abb. 106) stehen Arnolfo sehr nahe. Sie mögen nach seinem Entwurf von der Hand eines Schülers herrühren und gehen in der Weichheit der Formenbehandlung und der Kompliziertheit der Bewegung über ihn schon hinaus. 1278 kehrt Arnolfo nach Rom zurück. Dann folgt als sein erstes selbständiges Werk das Grab des Kardinals Wilhelm de Braye in Orvieto († 1282) (Abb. 107). Hier erkennen wir deutlich die genannte Verschmelzung pisanischer Tradition mit dem Stil der römischen Marmorari (s. S. 178). Leider ist der Aufbau nicht mehr ganz erhalten; es fehlt die Architektur des Tabernakels um Maria mit den zwei Heiligen. Doch vermag uns das Grab Benedict XI. (1304) in San Domenico zu Perugia (Abb. 108), das unter dem Eindruck dieses Werkes entstanden, das ursprüngliche Bild wiederherzustellen. Der Verstorbene liegt auf einem Paradebett über einem hohen mit Säulen und Mosaikwerk verzierten Unterbau, während Engel die Vorhänge von seinem Lager fortziehen. Darüber kniet der Verstorbene, der von dem hl. Paulus und Dominicus Maria empfohlen wird, die ursprünglich in der gleichen Höhe zwischen ihnen thronte. Arnolfo lehnt sich im Aufbau stark an den römischen Grabmaltypus an, wie wir ihn in den beiden Papstgräbern in San Francesco zu Viterbo von Clemens IV. († 1268) und Hadrian V. († 1276) sehen, Werke, die sicher der römischen Schule angehören und noch von Arnolfo unabhängig entstanden sind. Seine antikisierenden Neigungen zeigen sich deutlich in der Darstellung Mariae, die einem Junotypus ähnelt. Seine oft im Kleinlichen sich verlierende Technik, die sich in Rom mehr und mehr der der marmorari anpaßt, zeigt sich bei seinen römischen Arbeiten noch stärker, wobei auch noch die Verwendung römischer Hilfskräfte mitspricht. Er hinterließ in Rom seit 1285 vier größere Werke: die Praesepegruppe in S. Maria Maggiore, die beiden Tabernakel in S. Paolo (1285) und S. Cecilia (1293) und ein Grabmal Bonifaz VIII., von dem sich nur noch Bruchstücke in den Grotten von S. Peter erhielten. Die Praesepegruppe, mit den hl. drei Königen an der Krippe zeigt in der Körpergestaltung noch Anlehnung an Nicola. Von dem architektonischen Aufbau, unter dem die Gruppe einst stand, erhielten sich noch zwei Zwickel, in denen Propheten Schriftbänder halten, ähnlich wie auf den Kanzeln der Pisani. Der Tabernakel von S. Paolo, an dem ein Meister Petrus mitarbeitete — ob er mit Cavallini identisch ist, wird wohl nicht nachzuweisen sein — lehnt sich an die römische Tradition an. Künstlerisch am hochstehendsten und frei in der Behandlung sind die Eckfiguren des Tabernakels von S. Cecilia. Auch eine Madonna mit zwei Engeln im Kloster der Kirche sind ihm verwandt. Am selbständigsten und freiesten entwickelt sich seine Art an dem Grab Bonifaz VIII. Besonders der Kopf des Papstes aus dem Sacellum ist ein Werk von ausgezeichneter Lebendigkeit und scharfer Charakterisierung. Dagegen erscheint die liegende Gestalt des Verstorbenen matt

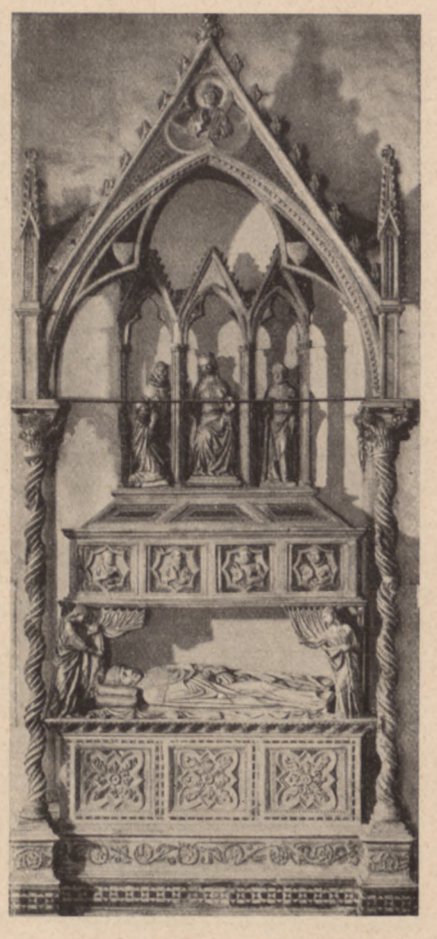


Abb. 108. Grab Papst Benedicts XI. Perugia, S. Domenico

und trocken. Bei dem musivischen Schmuck dieses Grabes stand Jacopo Torriti Arnolfo zur Seite. Nach Beendigung dieser Arbeit verläßt Arnolfo Rom und kehrt nach Florenz zurück.

Hier harrten seiner neue große Aufgaben, besonders auf architektonischem Gebiet. Frey versuchte zwar diese architektonische Tätigkeit einem zweiten Meister desselben Namens zuzuschreiben, eine Hypothese, die jedoch von Supino, Poggi und Schottmüller nicht angenommen wurde. Es galt den Neubau von S. Croce und die Fortsetzung des Dombaues. Bis zu seinem Tode haben ihn diese Aufgaben beschäftigt. In dieser Spätzeit Arnolfos, sicher unter seiner Mitwirkung — entstanden die Grablegung Mariae, jetzt in Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, die Maria aus einer Geburt in Bargello und zwei Engel mit Vorhängen, Arbeiten, die wohl für die Portallünetten des Domes bestimmt waren, deren ursprünglicher Standort noch deutlich in der Zeichnung der Domopera (Schubring, Quattrocentoplastik, Abb. 2) zu erkennen ist. Es sind Werke ausgereifter Künstlerschaft von gesteigerter Einheitlichkeit und Zusammenfassung, in dem auch das oft Kleinliche der Faltengebung seiner früherern Arbeiten überwunden ist. Die Grablegung weist deutlich in der formalen Ausgestaltung auf seinen Meister Nicola hin, daneben aber deutet die Weichheit der Linien auf französische Vorbilder. Wie stark Arnolfo auf die gleichzeitige florentinische Schule einwirkt, werden wir weiter unten (S. 160) sehen.

Literatur zu Arnolfo: Venturi, L'Arte VIII, 1905. S. 107. — De Nicola, L'Arte X, 1907. S, 97. — Schottmüller, Jahrb. der Kgl. pr. Kunsts., 1900. — Frey, Vasari I. — Fiocco, Rass. d'Arte 1911 S. 116. — Ravaglia, Rass. d'Arte 1912 S. 149.

Die Schule und die Nachfolger Giovanni Pisanos.

Es mag mit dem weitreichenden Einfluß Nicolas zusammenhängen, daß selbst die Zeitgenossen Giovannis nur allmählich seinen Stil überwinden und erst den Anschluß an Giovannis Spätstil finden. Vor allem ist es die Kanzel von Pistoja, die ihnen dann geradezu als Kunstkanon erscheint, nicht die Pisaner. In ihrer eigenwilligen und impressionistischen Behandlung ließ sie schwer eine Nachahmung zu. Nur der Meister der Kanzel aus S. Michele in Borgo führt diese späteste Stilstufe weiter. Da Morrona identifiziert den Meister dieses Werkes mit Fra Guglielmo, Supino mit Frate Facio und Venturi mit Meister Bernardo. Die Anlehnung an die Pisaner Kanzel ist bei ihm so eng, daß sicher keiner der bekannten Meister als Schöpfer dieser Arbeit in Betracht kommt. Im Campo Santo lassen sich noch einige Fragmente auf ihn zurückführen, wie ein Christus in der Mandorla. Was dieser von seinem Vorbilde übernimmt, ist nur die Steigung der Bewegung und die Skizzenhaftigkeit der Ausführung, ohne jedoch die Formen mit dem Temperamente Giovannis zu beleben.

Besonders reizvoll, wenn auch rein dekorativ, ist der Figurenschmuck der zierlichen kleinen Kirche S. Maria della Spina am Arnoufer in Pisa (um 1325), Christus und die zwölf Apostel darstellend. Zwar kopiert der Meister dieser Figuren Motive Giovannis, besonders die Freifiguren der Kanzeln, aber der Gesamteindruck ist doch ein selbständiger. Venturi hat den Namen des Bildhauers Lupo di Francesco mit ihnen hypothetisch in Verbindung gebracht. Stilistisch sehr nahe verwandt sind ihnen vier Prophetenfiguren in Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 109), die vielleicht von demselben Meister gearbeitet sind. Endlich gehören in diese direkte Nachfolge Giovannis zwei Prophetenköpfe und eine Caritasbüste in Florenz, Domopera, die eine solche gesteigerte Ausdrucksfähigkeit zeigen, daß Venturi sie dem Meister selbst zuwies. Während diese Arbeiten alle unter dem überragenden Einfluß Giovannis stehen, ohne sich von ihm befreien zu können, fehlt es in Pisa auch nicht an Persönlichkeiten, welche selbständig neben Giovanni arbeiten. So der Meister des Gherardescagrabes, das bald nach 1321 entstand. Seine Richtung ist in manchem stark konservativ. An dem Sarkophag, über dem der Tote auf dem Paradebett ruht, stehen in ruhiger Haltung neben Christus und Maria unter Arkaden sieben Apostel. Die Köpfe sind individuell behandelt. Der Ausdruck ist ruhig und einfach. Die Ähnlichkeit dieser Gestalten mit den fünf Freifiguren auf dem Sarkophag Heinrichs VII. im Campo Santo (s. S. 147) ist so stark,

daß man versucht sein könnte, sie demselben Künstler, einem Gehilfen Tino di Camainos zuzuschreiben. Mit großer Wahrscheinlichkeit teilt ferner Papini auch die Aedicula über dem Eingang zum Campo Santo mit der thronenden Maria und Heiligen dem Meister des Gherardescagrabes zu. Auch hier lassen besonders die Kopftypen die nahe Schulverwandtschaft mit Giovanni erkennen. Die Verkündigung in S. Michele in Borgo, die Supino diesem Meister zuschreibt, ist dagegen schon in ihrer lebhaften Bewegung ein Werk aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts.

Auch Tino di Camaino muß man noch zu diesem Kreis von pisanischen Künstlern aus der Nachfolge Giovannis rechnen, obwohl er in seinen späteren Werken sich zu einer selbständigen Persönlichkeit durchringt. Sein Gebiet ist nicht die dramatische Szene, ihn interessiert die menschliche Figur an sich, unbewegt in einfacher ruhiger Haltung. An ihr beginnt er seinen Stil weiter zu entwickeln und ein klares sicheres Streben zum Ausdruck zu bringen. Dabei wird die Form fester, der Kontur ruhiger. Damit führt sein Stil zur reinen Gotik. Es ist derselbe Bruch mit der Tradition, wie wir ihn in der Entwicklung Duccios sehen werden.

Tino wurde um 1285 in Siena als Sohn des Dombaumeisters Camaino di Crescentino geboren, führte aber seine ersten gesicherten Arbeiten schon in Pisa aus. Als Giovanni stirbt, wird er dessen Nachfolger am Dombau, wie er auch in seinen späteren Jahren noch als Architekt hervortritt.

Abb. 109. Apostel. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Zunächst schließt er sich in seinen Frühwerken, wie der Madonna in Turin, Museo civico, oder dem Taufbrunnen (1311), den er für den Dom in Pisa arbeitete, noch eng an Giovanni an. In diesen Frühwerken bevorzugt er die schweren sich breit sackenden Falten. Wie nahe er Giovanni kommt, zeigt der Streit um die stehende Madonna in Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, die Venturi auf Grund der großen Ähnlichkeit mit Tinos Turiner Statuette diesem zuschreibt, während Justi und Swarzenski sie den Werken Giovannis einreihen. In seinen späteren Arbeiten beobachten wir eine fortschreitende Konzentrierung des Aufbaues. Das Motiv wird einheitlicher, die Faltengebung entwickelt sich logischer und verzichtet auf die Häufung von Einzelzügen. Hierdurch erhält die Figur etwas blockmäßigeres im Aufbau. Das Relief mit den Blinden am See Bethesda in Pisa, Mus. civ., das P. Bacci als Teil seiner ersten Pisaner Arbeit, des 1312 vollendeten Taufbrunnens im Dom wiedererkannte, schließt sich noch völlig an Giovanni an. Es ist frisch und lebendig in der Behandlung. Der Altar aus der Ranierikapelle, die Tino 1312 baute (Campo Santo) mit drei Reliefs aus der Legende des Heiligen, über denen Maria dem Heiligen erscheint, steht auf derselben Stilstufe. Es liegt in der Komposition eine solch feine Ausgewogenheit und solcher Liebreiz, daß man den ehrenvollen Auftrag (1315) versteht, das Grabmonument des Kaisers Heinrich VII. (jetzt im Dom, die fünf Freifiguren im Campo Santo) zu errichten, des gefeierten Herrschers, mit dem die Hoffnungen der Ghibellinen und damit auch Dantes ins Grab sanken. (Bacci, Monumenti danteschi, Rass. d'Arte 1921 S. 73.) Der Kaiser liegt im Krönungsmantel auf der Tumba, auf deren Vorderseite die Apostel unter Arkaden stehen. Zu Seiten des Sarkophages befinden sich die zwei Figuren der Verkündigung. Darüber thronte der Kaiser zwischen vier seiner Räte. Valentiner möchte nun gerade in diesen Freifiguren, die eine vereinfachte Faltengebung zeigen, die Weiterentwicklung Tinos erkennen, während andere Forscher in ihnen die Hand Lupo di Francescos sehen, der urkundlich 1315 das Grab nach dem Weggang Tinos vollendete. Mir erscheinen diese Figuren ebenfalls von der Hand eines

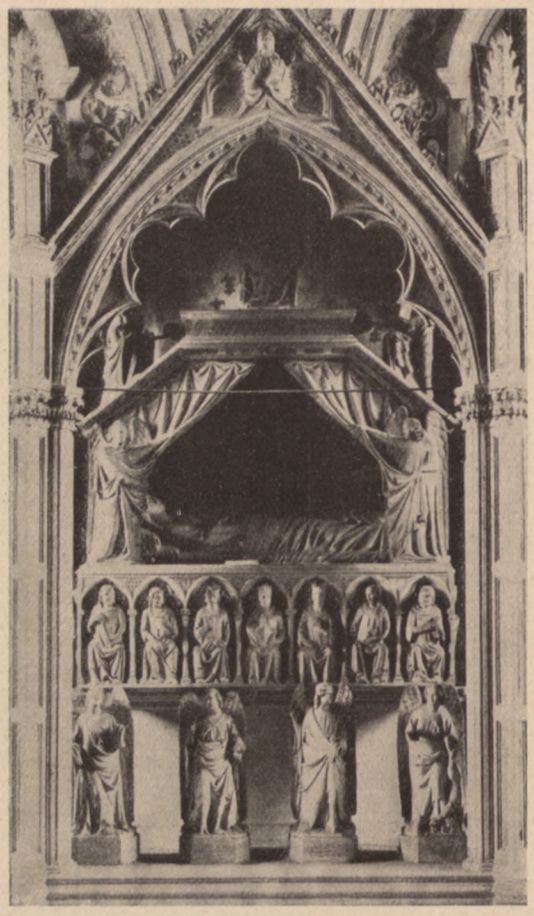


Abb. 110. Tino di Camaino, Grab der Maria von Ungarn. Neapel, S. Maria Donna Regina

Abb. 111. Maria aus einer Verkündigung. Florenz, S. Croce

Gehilfen, wobei es natürlich etwas zweifelhaft ist, an Lupo di Francesco zu denken, den wir mit den Figuren der Spina in Zusammenhang brachten. Die Entwicklung Tinos schließt sich ferner in den folgenden Arbeiten mehr an die Apostel des Kaisersarkophages, als an den Stil der Freifiguren an. Auch das Tabernakel an S. Michele mit Maria zwischen zwei Heiligen steht diesen Frühwerken Tinos nahe. Selbständiger wird der Meister in seinen folgenden Arbeiten: den wundervollen einander sehr verwandten Gräbern des Gastone della Torre (1317) im Hof von S. Croce in Florenz — zu dem das Madonnenrelief an der Außenseite der Kirche gehört — und dem Grab des Kardinals Petroni in Siena, Dom († 1319), wo Tino 1314—1320 als Dombaumeister erwähnt wird. Das Sieneser Grab ist heute unvollständig. Es ruhte, wie de Nicola nachweist, ursprünglich auf 4 Karyatiden (jetzt in der Domopera). Sehr lebendig sind die Reliefs am Sarkophag mit den Darstellungen des „Noli me tangere", der Auferstehung und des ungläubigen Thomas. Hier spürt man die Hand des Meisters selbst, während in der Einzelausführung schon die Mitwirkung der Schüler stärker wird. Wie auf dem Sarkophag des della Torre, sehen wir auch bei dem Grab des Bischofs Antonio d'Orso († 1321) im Dom zu Florenz den Sarkophag auf Konsolen an der Wand befestigt. Der Bischof sitzt hier auf dem Sarkophag in schlafender Haltung. Ikonographisch besonders interessant sind die Reliefs in der Art eines Totentanzes. Die Körperformen sind hier schon einfacher. Der Kontur der Figur ist geschlossener und wird fest zusammengehalten. Dieser Stilstufe ordnete sich auch die Madonna der Sammlung Blumenthal in New York ein. Wie stark der Einfluß dieser beiden Gräber Tinos in Florenz ist, beweist die verwandte Arbeit, der Sarkophag des Tedice Aliotti († 1336) in S. Maria Novella. (Frey, Abh. der Berliner Ak. d. Wiss. XXIX S. 712.)

Noch stärker wirkt der Einfluß Tinos auf die Kunst des 14. Jahrhunderts in Neapel. Besonders die Grabplastik dieser Stadt wird durch sein Schaffen beherrscht. 1323 wird Tino von dem Herzog Karl II. dorthin berufen, um das Grab der Königin Maria († 1323), in der von ihr gestifteten Kirche S. Maria Donna Regina zu schaffen (Abb. 110). Tino arbeitet hier (1325) zusammen mit Gallardus Primarius († 1348), dem aber nur eine untergeordnete Bedeutung bei der Ausführung zukommt. Der Umfang des Grabes übertrifft weit den Aufbau seiner vorangehenden Arbeiten. Vier Tugenden tragen den Sarkophag, an dessen Vorderwand die Königin zwischen ihren Kindern thront. Nach Bertaux und Valentiner wäre diesem Werk noch die Vollendung des Grabes der Katharina von Östreich († 1324) in S. Lorenzo vorausgegangen, das aber Venturi der Schule Tinos zuweist. Denselben Aufbau mit dem großen Baldachin übernimmt nun Tino auch bei den beiden folgenden Gräbern: des Karl von Calabrien (1333) und Maria von Valois (1339) in S. Chiara. An den Statuen im Museum von S. Martino und den Grabmälern zeigt sich vor allem die schnelle Entwicklung, die Tinos Kunst seit Florenz genommen hat. Das Relief wird flacher, die Falten einfacher und ruhiger. Dabei ist der Aufbau der Grabdenkmäler großartig und wirkungsvoll. Diese geschlossene Wirkung verschwindet in einigen Grabdenkmälern, die teilweise noch unter seiner Beihilfe entstanden, aber durch eine Überfülle des Details unruhiger wirken, wie die Gräber Philipps von Tarent und Giovanni di Durazzo in San Domenico und im Museo S. Martino. Auch das große Grabmonument des Königs Robert ist wohl fast vollständig von seinen Nachfolgern Pacio und Giovanni da Firenze ausgeführt, denen auch Valentiner wohl mit Recht die reizvolle Darstellung der Legende der hl. Katharina in S. Chiara zuschreibt, gegenüber der Meinung Venturi's, der in ihr eine eigenhändige Arbeit Tinos sieht. In diese Neapeler Zeit verlegt ferner Valentiner die Entstehung eines Reliefs der Sammlung Goldmann, New York, mit der thronenden Maria, vier Engeln, der hl. Clara und dem hl. Franz und erklärt die Stifterin als Sanzia, die Gemahlin König Roberts.

Abb. 112. Balduccio da Pisa, Arca des hl. Petrus. Mailand, S. Eustorgio

Literatur: Venturi, Storia B. IV. — Justi, Jahrb. der Kgl. pr. Kunsts. 1903. S. 269. — Swarzenski, Kunstgesch. Anz. 1906. S. 14. — Papini, Boll. d'Arte 1915. S. 264. — Supino, Arte Pisana. 1904. — Rolfs, Neapel II. 1905. — P. Bacci, Rass. d'Arte 1920. S. 97. — Bertaux in Michel, Hist. de l'Art. S. 602. — Ders., Santa Maria Donna Regina e l'Arte senese a Napoli nel secolo XIV. 1899. — Ders., Napoli nobilissima IV. S. 134. — Fraschetti, La Legenda di S. Caterina, L'Arte 1898. I. S. 245. — Valentiner, Art in America 1923. S. 275.

Die Rolle, die Tino für Neapel als Verbreiter der pisanischen Schule spielt, übernahm für Oberitalien, vor allem in Mailand, Giovanni di Balduccio aus Pisa. Er arbeitete hier um 1317 und 1318 an der Domopera. Jedoch können wir in Pisa keine selbständigen bildhauerischen Leistungen von ihm nachweisen. Seinen Jugendstil lernen wir an zwei Arbeiten in Toskana kennen und diese lassen erkennen, daß er sich eng an Giovanni anschließt. Schon der Aufbau des Grabes des Guarnero degli Antelminelli († 1322) in San Francesco bei Sarzana, des jungen Sohnes des Castruccio Castracane von Lucca, erinnert an die pisanischen Grabmonumente. Der Aufbau

mit einem Baldachin steht auf 3 Konsolen; der Sarkophag, der auf 2 Löwen ruht, ist mit einem Ecce homo zwischen Maria und Johannes geschmückt. Darüber liegt der Tote, vor dem 2 Engel den Vorhang zurückziehen; höher eine Madonna. Auch im Stil, besonders des Sarkophagreliefs, ist die Verwandtschaft mit dem Gherardescagrab deutlich. Größere Selbständigkeit zeigen die Reliefs der Kanzel in San Maria del Prato in San Casciano bei Florenz. Besonders die beiden Tafeln der Verkündigung sind vortrefflich in den Raum hineinkomponiert. Die Behandlung des Marmors ist ähnlich wie bei Tino. Ob Balduccio auch in Florenz arbeitete, ist noch nicht mit Sicherheit nachgewiesen, aber sehr wahrscheinlich, wie wir aus den ihm nahestehenden Werken dort sehen werden (s. S. 160) So weist Wulff die Verkündigung in S.Croce (Abb.111) dem Meister selbst zu.

Bald nach diesen Arbeiten (um 1335) wurde Balduccio von Castruccio an Azzo Visconti, seinen Freund, nach Mailand empfohlen und siedelte dorthin über. Während frühe Arbeiten seines Mailänder Aufenthaltes, wie die 3 Reliefs mit der Verkündigung, Geburt und Anbetung in San Bassano zu Pizzighettone, in ihrem Stil noch den engsten Zusammenhang mit der pisanischen Schule aufweisen, zeigt sein Hauptwerk, die Arca des Heiligen Petrus in San Eustorgio, Mailand (Abb. 112), eine deutliche Weiterentwicklung. Entstanden ist sie 1339 unter dem Einfluß der einheimischen Schule der Campionesen, die hier mitarbeiten. Der Aufbau lehnt sich freilich noch an die Arca Nicolas in Bologna an, aber in den schönen Gestalten der 8 Tugenden, die den Sarkophag tragen, auf dem 8 Reliefs aus dem Leben des 1252 ermordeten und 1253 kanonisierten Dominikanerheiligen angebracht sind, zeigt sich in der deutlichen Vereinfachung des Grundstils gegenüber den Jugendarbeiten, wie wir es auch bei Tino sahen. Dabei ist aber der Ausdruck dramatischer, die Haltung bei aller Kompliziertheit doch ungekünstelter als bei seinen Frühwerken. In den Reliefs zeigt sich schon die Mitarbeit der einheimischen Gehilfen, wenn auch die Anordnung der übereinandergeschichteten Figuren noch Giovanni di Balduccios Frühstil entspricht. Ebenso lassen die Freifiguren zwischen den Reliefs, Petrus, Paulus und die Kirchenväter, San Eustorgio und San Domenico, die Hilfe der Schüler erkennen. Auf dem Sarkophag ist der hl. Petrus neben Maria mit San Domenico über Engeln, gleichsam in der himmlischen Glorie dargestellt. Die anderen großen Arbeiten, die teilweise auch unter Hilfe der Campionesen in Mailand entstanden sind, zeigen Spuren des Verfalls. Das Grab des Azzo Visconti († 1339) befindet sich, so weit es erhalten ist, in der Sgl. Trivulzi, die Reste des Portals von San Maria di Brera (1347) mit einer Verkündigung im Museo archeologico. 1349 wurde Balduccio nach Pisa zurückberufen.

Neben den eben erwähnten sicheren Werken zeigen eine ganze Reihe bildhauerischer Schöpfungen noch seinen Stil. So stehen ihm die Arbeiten in der Vorhalle des Domes von Cremona sehr nahe. Fast ganz von der Hand seiner Gehilfen dagegen scheinen verschiedene Grabmonumente gearbeitet zu sein, wie das des Lanfranco Settala und Salvarino Aliprandi († 1344) in San Marco, sowie des Stefan I. († 1337) und Uberto III. Visconti in San Eustorgio zu Mailand. Zu dieser Stilgruppe gehört auch der Altar in der Kapelle der Magier (1347) ebendort, noch später im Stil ist der Hochaltar dieser Kirche, den Gian Galeazzo Visconti stiftete.

Literatur: Venturi, IV. — Ders., Thieme-Becker, B. II, S. 401. — Meyer, Lomb. Denkmäler 1893, S. 1 ff. — D. Sant Ambrogio, Rass. d'Arte IX, S. 31. — Wulff, Kunstchronik 1905, S. 359.

14. Jahrhundert.

Siena.

Das Fortschreiten der Entwicklung zeigt sich in der sienesischen Plastik des 14. Jahrhunderts nur langsam, Schritt für Schritt. Man hat fast den Eindruck, als widerstrebe sie jedem Fortschritt, wie es auch die gleichzeitige Malerei tut. Das Ringen um neue Probleme, das drängende Vorwärtsstreben zum Realismus, der die florentinische gleichzeitige Kunst auszeichnet, — obwohl auch ihr nach Giotto die alles überragenden Persönlichkeiten fehlen —, findet sich in Siena nicht. Die Entwicklung ist fast unter der Oberfläche verborgen und zeigt sich nur unklar. Aber auch die sienesischen Künstler geben dem neuen Streben nach Körpererfassung im realistischen Sinne Ausdruck, indem sie das Standmotiv klarer in Erscheinung treten lassen, das Gewand nicht mehr als einzigen Faktor der Darstellung betrachten, sondern es dem Körper anpassen und dessen Stellung unterordnen. Dabei fassen sie die Gewandmassen fester zusammen. So erschien schon bei Tino die blockmäßige Ausbildung der Figur. Dabei wird nun die Linie der Figur schmiegsamer, indem sie die Sförmige Biegung annimmt. Langsam setzt sich dann die klare Stellung von Standbein zu Spielbein auch in Siena durch, gegenüber dem seitwärts abgestrecktem Spielbein der ehemaligen Gewandfigur. Der Sinn für das Malerische in Siena mußte sich aber vor allem in der Auffassung und Weiterentwicklung der Reliefkunst geltend machen. Die Ausblidung zum Räumlichen, Kubischen, vollzieht sich hier nur zögernd. Die Liebe zu weichen Formen — man könnte fast von einem sfumato sprechen — stellt sie einer strafferen Zusammenfassung der Formen und einer inneren geistigen Geschlossenheit, die Florenz immer stärker anstrebt, geradezu entgegen.

Trotz dieser ganz eigenartig schwachen Entwicklung ist die Bedeutung der sienesischen Plastik für Mittelitalien eine ungeheure. Sie liegt in der großen und weiten Verbreitung, welche sie gefunden hat, ein Zeichen, wie sehr diese lyrische und lieblich frische Art Sienas der Zeitstimmung entgegenkam.

Im Ganzen betrachtet, zeigen die Werke unter sich keine bedeutenden Höhenunterschiede. Es fehlen auch in Siena die großen überragenden Meister, die die charakteristischen Schönheiten der sienesischen Kunst zu einem genialen Höhepunkt hätten steigern und alle Kräfte zu einer Einheit hätten zusammenfassen können.

Von den Bildhauern der sienesischen Schule hat Galgano di Giovanni Senese, genannt Gano, die Traditionen Giovanni Pisanos und dessen Sieneser Dombauhütte am wenigsten überwunden. Wir können seinen Aufenthalt in Siena bis 1339 nachweisen. Seine beiden gesicherten Werke sind die Gräber des Tommaso d'Andrea (†1303) und des Ranieri del Porrina († 1315) in Casole. Bei dem ersten Grab liegt der Verstorbene auf dem ornamental verzierten Sarkophag, über dem ein Baldachin, ähnlich, wenn auch einfacher im Aufbau, wie bei den Werken Tinos, schwebt. Selbständiger im Aufbau und eigenartiger ist seine zweite Arbeit in Casole, das Grab Ranieri's, der hier aufrecht unter dem Baldachin steht. Gegenüber seinem Nachfolger Goro ist bei Gano die Körperbehandlung sicherer, der struktive Gedanke beginnt sich schärfer durchzusetzen. Doch ist die Gesamtauffassung noch die der alten Gewandfigur, bei der die Falten schwer und eckig herabfallen und den Eindruck bestimmen. Doch ist ein Fortschritt gegenüber Giovanni in dem sicheren Stehen und der klareren Ponderation deutlich zu erkennen. Weitere Arbeiten, die Gano noch zugeschrieben werden, zeigen eine weit geringere Realistik und Sicherheit in der Behandlung. Doch stehen ihm das Grab des Cacciaconte dei Cacciaconti († 1336) in der Pieve di San Lorenzo alle Serre bei Rappalono und die Predella mit Szenen aus dem Leben des seligen Benizzi in der Sieneser Akademie, sehr nahe. Dagegen zeigen die 3 Figuren vom Tor des Palazzo communale in Perugia in ihrer Schwäche in nichts die Hand Gano's.

Stilistisch schwieriger ist Goro di Gregorio, dessen Vater Goro vielleicht noch als Gehilfe an der Sieneser Domkanzel mitarbeitete, in den Gang der sienesischen Entwicklung einzureihen. Von ihm haben sich in Massa Maritima die Arca des hl. Cerbone (um 1324) und das Grab des Guidotto de Tabiati († 1333) in Messina (Dom)

Abb. 113. Giovanni di Agostino, Madonna mit Engeln. Siena, S. Bernardino

erhalten. Leider haben beide Monumente gelitten. Das Grab in Messina ist durch das letzte große Erdbeben zerstört worden und soll erst wieder aufgerichtet werden, die Arca, die einst wohl auf 8 Säulen über dem Hochaltar thronte, ist auseinander genommen und die 11 Apostelfiguren stehen nun für sich im Chor.

Die Gestalten der 7 Reliefs aus der Legende des hl. Cerbone sowohl, wie die Einzelfiguren, lassen, mehr wie bei Gano, Geschlossenheit des Konturs vermissen. Die Körper schwingen leicht aus, die Falten sind weicher. In den 4 Reliefs in Messina mit Szenen aus dem Neuen Testament entwickelt sich der Meister dagegen über sein erstes Werk hinaus. Die Kenntnis französischer Kunst, die sich in der Madonna des Grabmals zeigt, mag hier fördernd gewirkt haben. Auch die Anbetung der 3 Könige zeigt in ihrer räumlichen Tiefenwirkung denselben Fortschritt gegenüber den Reliefs in Massa Maritima. Die kompositionelle Geschlossenheit, besonders der wundervollen Verkündigung, entwickelt hier diesen Stil weiter. Besonders wird die Faltenbehandlung weicher. Das sind Eigenschaften, die uns auf eine neue Stilstufe führen, deren erster Vertreter Giovanni di Agostino ist.

Er arbeitet mit Agnolo di Ventura in der Kathedrale von Arezzo das Grab des Guido Tarlati († 1330) um, wobei ihnen sicher Giovanni der Sohn Agostinos als Gehilfe zur Seite stand. Den Anteil jedes dieser ziemlich handwerklichen Künstler an dem Werke genau zu bestimmen ist nicht möglich, doch scheint der Aufbau des Denkmals einheitlich — vielleicht von Agostino — entworfen zu sein. Der Unterbau weist vier Reliefstreifen übereinander auf, deren vier Felder Szenen aus dem Leben des verstorbenen Bischofs schildern. Die Felder werden durch Einzelfiguren voneinander getrennt. Darüber ruht auf Konsolen der Sarkophag mit dem Abbild des Toten. Ein großer Baldachin überdeckt das ganze Grab. Dieser komplizierte Aufbau wirkt überladen und unorganisch. Noch größer sind die Schwächen in der Einzeldurchführung. Das Gefühl für die Struktur des Körpers ist ganz geschwunden. Besonders sind die Einzelfiguren kraftlos und ohne Ausdruck. Wichtig ist, daß hier die Kunst zum ersten Male in solch epischer Breite ein historisches Thema, Szenen aus dem Leben des Verstorbenen, durchführt. In dem Fehlen von Vorbildern mag daher auch ein Grund des künstlerischen Unvermögens liegen.

Die hier angeführten Schwächen offenbart Giovanni di Agostino in noch stärkerem Maße an seinen eigenen selbständigen Arbeiten. Von seinem Stil gibt die Madonna im S. Bernardino in Siena (Abb. 113) eine gute Vorstellung. Denselben Stil zeigt ferner die Madonna in der Lünette des Portales vom Langhaustorso des Domes in Siena. Seine Kompositionen sind noch undramatischer wie die seines Vaters, die Gestaltenbildung noch körperloser und die Falten noch weicher. Doch zeigen sich in der kleinen Madonna in S. Bernardino in der lyrischen zarten Auffassung Schönheiten, die wohl noch durch den Reiz farbiger Bemalung gesteigert waren. 1337 treffen wir Giovanni in Orvieto als Dombaumeister wieder, wo wir vielleicht in einigen besonders weich behandelten Reliefs der Pfeiler seine Art erkennen können. (Scatassa, Thieme-Becker, I. S. 128.)

Möglicherweise bildete sich unter der Leitung dieser drei sienesischen Künstler in Arezzo eine Lokalschule aus, der wir verschiedene Arbeiten zuschreiben können; darunter das Grab Gregors X. in der Kathedrale, eine Heiligenfigur im dortigen Museum und die Lünettenfiguren über dem Seitenportal der Kathedrale. Gleich elegante, aber etwas schwächliche Behandlung zeigen auch die Reliefs vom Taufbrunnen in der Pieve. Der Stil dieser Schule setzt sich auch in den umliegenden Städten durch. Wir sehen das an den Fragmenten von dem Grab des Bischofs Ricciardi († 1343) und der Arca des hl. Octavian in Volterra (um 1320), die den Arbeiten Giovanni

Abb. 114. Celino di Nese (?), Grab des Cino de Sinibaldi (Ausschnitt). Pistoja, Dom

di Agostinos stilistisch sehr nahe stehen. Auch im Tympanon der Kapelle des Tarlati finden wir vor allem bei den Engelsgestalten eine ihm verwandte Auffassung.

Man hat versucht auch das Grab des Cino de Sinibaldi (1337) im Dom zu Pistoja (Abb. 114), den Prototyp des Professorengrabes, wie wir es besonders in Bologna noch sehen werden, diesem Künstlerkreise einzuordnen. Dem widerspricht aber die ganze Art des Aufbaues in seiner bestimmten, trockenen und realistischen Auffassung, die eher an Tinos Art gemahnen. Sicher wissen wir, daß Celino di Nese aus Pisa die Zeichnung lieferte, und wenn auch urkundlich feststeht, daß ein Sienese die Ausführung übernahm, so ist doch der Stil so verschieden von den soeben besprochenen Werken, daß diesen ausführenden Sienesen kein ausschlaggebender Einfluß zugestanden werden kann, ja daß der Stil fast ein Gegenbeispiel zu der sienesischen weichen Art bilden kann. Deutlich führt Celino di Nese hier die Tradition Tinos weiter. Die Gestalten sind noch geschlossener in Blockvolumen als die Freifiguren am Grabe Heinrichs VII. im Campo Santo, die, wie wir sahen, schon eine jüngere Hand als Tino verrieten. Auch in der Ausgestaltung der Komposition bahnen sich nun schon die räumlichen Tendenzen im Zusammenhang mit der Stilstufe Andrea Pisanos an, auf die wir unten ausführlicher noch zu sprechen kommen.

Auch einzelne Teile des großen prunktvollen Hauptaltars in der Kathedrale von Arezzo versuchte del Vita noch der aretinischen Schule der 1. Hälfte des Jahrhunderts einzuordnen. So sieht er in der Madonna, dem hl. Gregor, hl. Donatus und einigen Reliefs die früheren Teile des Aufbaues. Dem widerspricht Venturi. Er faßt mit Recht diesen Altar als einheitliches Werk des Francesco d'Arezzo und des Betto di Francesco Fiorentino (um 1369—75) auf. Doch gehören diese beiden Künstler schon ganz zur Einflußsphäre der Orcagnaschule in Florenz. Die Stilverwandtschaft des Werkes mit den Arbeiten des großen Florentiners, die Verwandtschaft im Aufbau mit der Anordnung seines Tabernakels in Or San Michele ist so groß, daß es in der Entwicklungsgeschichte dort einzureihen ist. An Bildwerken zeigt das prunktvolle Werk zwei Reliefstreifen mit Szenen aus der Geschichte Mariae, zwischen deren Feldern Freifiguren und Engel eingegliedert stehen.

Kaum ein Werk ist imstande die Entwicklung der sienesischen Trecentoplastik klarer zu zeigen wie die Reliefs an den Pfeilern des Domes von Orvieto, dessen Fassade 1290 begonnen wurde. Schon die Generation Nicola Pisanos hatte bei der Ausschmückung der Kathedrale mitgewirkt. Die Verzierung der Kapitäle durch Fra Guglielmo haben wir schon erwähnt und auch Rosso, der an Nicolas Brunnen in Perugia die Bronzebekrönung ausführte, hat uns hier ein Architravrelief in Bronze mit den Aposteln hinterlassen. Von der Tätigkeit Ramo di Paganellos, Arnolfo di Cambio's, der von Rom nach Orvieto berufen worden, wissen wir nichts, denn die Reliefs am zweiten Pfeiler (Abb. 116), die Brach nach dem Vorgange von Fumi Arnolfo zuschreibt, sind nach dessen Zeit entstanden. Der Schmuck der Fassade aber mit dem großen einheitlichen Reliefzyklus geht erst auf den Entwurf Lorenzo Maitanis aus Siena (* um 1275, † 1330) zurück, der 1310 zum Dombaumeister berufen wurde. Von ihm werden wohl die beiden Entwürfe zur Fassade stammen, die heute in der Domopera aufbewahrt werden. Maitani schreibt Venturi auch die bildhauerische Arbeit an den Pfeilern zu, indem er auf die enge Verwandtschaft des Stils dieser Relieffolge mit den sicher von Maitani ausgeführten Bronzeengeln in der Lünette des Hauptportals, die einen Baldachin über der zwischen ihnen thronenden Maria halten, hinweist. Ein Teil der Reliefs muß auch Nicolo di Nuto, der 1330 Maitani als Dombaumeister folgte, zugeschrieben werden. Sein Stil, den wir von dem urkundlich gesicherten Holzkruzifix des Domes von 1339 (jetzt in der Sakristei) kennen, ist dem Schaffen Maitanis sehr nahestehend. Ein fast gleiches Kruzifix von ihm befindet sich in S. Agostino. Außer an der Fassade finden wir diesen Stil Nicolos auch bei einer Madonna der Domopera wieder. Sein Relief ist noch weicher und malerischer als das Maitanis. Neben diesen beiden Meistern werden noch eine ganze Reihe

Abb. 115. Erschaffung Evas. Orvieto, Domfassade

weiterer Bildhauer erwähnt. Vor allem Lorenzo Maitanis Sohn Vitale, dann Meo da Siena (bis 1337) und Giovanni di Agostino.

Als 1347 Andrea Pisano aus Florenz nach Orvieto als Baumeister berufen wurde, scheint der große Reliefzyklus der Pfeiler schon beendet gewesen zu sein. Seine Tätigkeit beschränkte sich wohl auf den Ausbau des oberen Teiles der Fassade, vor allem auf die Arbeit an der Rose. Auch Orcagna, der am Dom 1359—60 tätig ist, kommt weniger als Bildhauer in Betracht. Wahrscheinlich war er bei der musivischen Ausschmückung mittätig. Venturi schreibt hypothetisch ein Teil der Genesisszenen am ersten Pfeiler Francesco Talenti aus Florenz zu und stützt diese Ansicht auf die stilistische Verwandtschaft dieser Szenen mit den gleichen am Florentiner Campanile. So wenig aber seine Tätigkeit an den dortigen Reliefs sicher begründet ist, ebensowenig wird sie sich auch für Orvieto mit Bestimmtheit nachweisen lassen. Von all diesen Meistern, die urkundlich in Orvieto arbeiteten, konnte wohl kaum einer überhaupt einen Einfluß auf die Reliefausführung ausüben, nachdem Maitanis Plan festlag und durchgeführt wurde. Daher zeigt sich auch die Einheitlichkeit in den Hauptlinien. Freilich bleibt die Einzelausführung den Gehilfen überlassen; aber hier den Anteil der Einzelnen bestimmen zu wollen, ist unmöglich. Deutlich können wir neben den individuellen Verschiedenheiten aber vor allem auch hier die allgemeine Stilwandlung verfolgen, die in der sienesischen Schule in dem Zeitraum von ca. 1310—40 zu beobachten war.

Diese Stilwandlung läßt sich klar an den vier Pfeilern der Fassade erkennen. Die Reliefs des zweiten Pfeilers (Abb. 116) zeigen noch die Stilstufe Arnolfos, während einzelne Szenen des dritten Pfeilers (Abb. 117) schon andererseits unter dem Einfluß Andrea Pisanos stehen.

In ihrer Gesamtleistung gehört die bildhauerische Ausschmückung der vier Pfeiler zu den glänzendsten Offenbarungen der mittelalterlichen italienischen Kunst. Die Summe dieser Bilder stellt in umfassender Weise eine biblia pauperum eindringlichster Art dar. Den Szenen aus dem Neuen Testament sind solche aus dem alten Bunde gegenübergestellt, welche mit jenen in prophetischem Zusammenhang stehen. Die Darstellungen sind nach dem Grundsatz der Konkordanz zusammengestellt. Die Bilder beginnen am ersten Pfeiler links mit der Genesis. Den Anfang bildet die Erschaffung der Tiere und der ersten Menschen (Abb. 115), den Abschluß bildet das jüngste Gericht, dem der vierte Pfeiler rechts gewidmet ist. An den beiden mittleren Pfeilern finden wir links neben dem Hauptportal Szenen aus dem Alten Testament mit den Propheten und einer Sibylle. Über der Wurzel Jesse erhebt sich der Stammbaum Christi, in dem sechs

Abb. 116. Zwei Propheten. Orvieto, Domfassade

Abb. 117. Darstellungen aus dem Marienleben. Orvieto, Domfassade

Könige und Maria stehen. Das Rankenwerk des Stammes bildet, wie hier, auch auf den drei anderen Pfeilern die Einrahmung der einzelnen Szenen. Am dritten Pfeiler, rechts vom Hauptportal, folgen dann die dem zweiten Pfeiler entsprechenden Szenen aus dem Neuen Testament.

Wollen wir den Reliefzyklus nach Stilstufen betrachten, so müssen wir, wie wir schon oben sagten, beim zweiten Pfeiler beginnen und zwar mit den vier unteren Reihen (Abb. 116). Ihnen zuzuordnen sind die beiden unteren Reihen des dritten Pfeilers mit Propheten und Sehern. Die Figuren stehen noch ziemlich isoliert nebeneinander, fast frontal aufgebaut. Die Faltengebung ist hart und brüchig. Über diese Stufe hinaus weisen einige Patriarchen und Propheten, die stilistisch Tino di Camaino nahestehen.

Klar stellt sich die Stilstufe Maitanis in den Reliefs des ersten und vierten Pfeilers (Abb. 115) dar. Die Möglichkeit besteht, daß wir in ihnen seine eigene Hand sehen können. Der erste Pfeiler zeigt in allen Szenen eine vollkommene Stileinheit, die Hand eines Meisters. Aber wir sehen doch eine Weiterentwicklung des Künstlers

Abb. 118. Apostel. Settignano, Slg. Berenson

an diesem Werk. Die Konzentration der Reliefs wird stärker, die Figuren sind einfacher disponiert und schärfer zusammengefaßt. Je weiter wir am Pfeiler emporsteigen, desto klarer wird die Führung des Konturs und desto reliefmäßiger die Auffassung. So gelangen wir in den Szenen des Zwistes zwischen Kain und Abel zu einer wundervollen Geschlossenheit der Formen. Diese Stilstufe zeigen auch die Szenen der Verdammten am vierten Pfeiler. Bewundernswert ist hier die Beherrschung des Anatomischen, doppelt staunenswert bei der Kompliziertheit der Bewegungsmotive. Aber trotz des dramatischen Vorgangs ist die Darstellung doch ohne stärkere Akzente. Der Gesichtsausdruck der Gestalten ist fast anmutig, ohne Affekt.

Ebenfalls eine einheitliche Stilstufe stellen die Reliefs der sieben oberen Reihen des zweiten Pfeilers und die der oberen sechs Reihen des dritten Pfeilers (Abb. 117, Flucht) dar. Die etwas flachere Art des Reliefstils erinnert an das Kruzifix Nicolo di Nuto's. Die übrigen vier Reliefs des dritten Pfeilers mit den Darstellungen der Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Anbetung (Abb. 117), bilden wiederum eine Gruppe für sich und zwar die jüngste. Ihr Meister erscheint fast wie ein Fremder. Seine ganze Art deutet nach Florenz. Der festere Zusammenschluß der Figuren und wie bei Andrea Pisano auch der bis zur Nüchternheit klare und logische Aufbau, die sichere Ponderation der Körper, das Hineinarbeiten der Szene in die Tiefe des Raumes, vor allem das starke Akzentuieren jeder Bewegung unter Ausschaltung alles Lyrischen, alles das ist entschieden florentinisch.

Mit diesem Werk hat die sienesische Bildhauerkunst ihren Höhepunkt erreicht. Was wir noch an Werken der bildenden Kunst im 14. Jahrhundert in Siena erleben, ist Epigonenarbeit. Die Werke sind matt, weichlich und farblos. Als charakteristisches Beispiel nenne ich die Verkündigung im Palazzo Publico in Siena (1377—81). Sie besitzt in der Tat nur dekorativen Wert. Möglicherweise erlebt aber die Plastik, wie die Malerei am Ende in manchen Arbeiten eine Wiederbelebung. Die Formen werden wieder fester. So mag der Apostel der Slg. Berenson (Abb. 118), dessen Provenienz auf Siena weist, ein Beispiel für eine solche Auffrischung sein. Reizvoll ist eine Reihe von Holzplastiken, von denen Dami einige veröffentlichte. Sie lassen durch die erhaltene alte Bemalung besser als die heute farblosen Steinplastiken, die ursprüngliche Wirkung erkennen, die gerade hier in Siena in der feinen Abwägung der malerischen Werte beruhte.

Literatur: Venturi, B. IV. — Ders., L'Arte VII. 1904. S. 209. — Fumi, Duomo di Orvieto 1891. — — Brach, Nic. und Giov. Pisano. — Biehl, Toskan. Relief. Diss. — A. del Vita, Rass. d'Arte 1911. S. 127. — Ders., Duomo d'Arezzo 1911. — G. U. Arata, Rass. d'Arte 1914. S. 271. — M. Salmi, L'Arte 1915. S. 381. — Ders., Rass. d'Arte II. 1915. S. 134. — Ders., Dedalo III. 1923. S. 760.

Florenz.

Die Vormachtstellung, die Florenz sich seit der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts in Toskana auf politischem Gebiet errang, legte den Grund zu dem künstlerischen Aufschwung der Stadt gegenüber den Nachbarstädten. Vor allem beginnt mit dem zunehmenden Reichtum eine lebendige Bautätigkeit. Rasch breitet die Stadt sich aus und wird zum Schutz gegen die neidischen Nachbarn mit einem neuen starken Mauerring umgeben. Hier nun bot sich Gelegenheit zu künstlerischer Ausstattung. So wurde, wie Villani berichtet, 1285 die Porta S. Giorgio errichtet und mit Skulpturen (Abb. 119) geschmückt. Ebenso stattet man die Porta S. Gallo und die Porta Romana (1328) mit plastischem Schmuck aus. Im Innern der Stadt aber erheben sich weit-

räumige Paläste wohlhabender Adelsfamilien, deren Wände mit Fresken geschmückt werden. So im Palazzo Davanzati, dessen Fresken Szenen aus dem Roman der Kastellanin von Vergi zeigen. Leider finden wir weder in diesem Palast noch in den beiden größten Profanbauten, dem Palazzo Vecchio (1299—1301) und dem Palazzo del Podesta, Skulpturenschmuck. Noch hindern die unruhigen Zeiten und inneren Zwistigkeiten eine übergroße Ausdehnung dieser künstlerischen Betätigung; erst in der 2. Hälfte des Jahrhunderts gibt die Sicherheit des Lebens dem Luxusbedürfnis jeden Spielraum. Nun entsteht von Profanbauten die weiträumige Halle der Loggia dei Lanzi (1376—1383), die auch des bildhauerischen Schmuckes nicht mehr zu entbehren braucht. Ebenso erhält Or San Michele, die städtische Getreidehalle, nach ihrem Umbau zur Kirche durch Simone di Francesco Talenti (1366) dekorativ figürlichen Schmuck.

Abb. 119. Hl. Georg. Florenz, Porta S. Giorgio

Noch stärker als die Profankunst entfaltete sich die kirchliche Kunst. Auch hier in Florenz ist es der Geist des großen Heiligen von Assisi, der aus den Werken dieser Kunst des Trecento zu uns spricht. Gerade der größte Meister dieser Zeit, der Florentiner Giotto, gibt dem besonders Ausdruck. In seiner Nachfolge schmückt er den Bau Arnolfos, S. Croce, die Ordenskirche des Heiligen mit Fresken aus dem Leben des hl. Franciscus. Seine Schüler folgen ihm an dieser Stätte. In S. Croce hinterläßt auch die neuaufblühende Bildhauerkunst schon zu Beginn des Jahrhunderts ihre ersten Spuren. Ein Relief mit den Frauen am Grabe aus der Nicola-Schule und eine Reihe Denkmäler zeugen für das Können dieser Zeit. Ein noch größeres Feld für die Bildnerei bot Santa Maria del Fiore, der Dom mit seinem unvergleichlichen Glockenturm, den Giotto begann (1266—1337), Andrea Pisano (—1343) weiterführte und Francesco Talenti (1358) vollendete. Arnolfo baute die Fassade (s. S. 146) des Domes und schmückte sie mit seinen Schülern in Anlehnung an die französischen Kathedralen mit figürlichen Darstellungen. Vor allem reich bedacht sind die Lünetten der drei Portale. Nach Arnolfos Tode (1302) stockte dann die Arbeit aus Geldmangel. Erst unter Francesco Talenti (1357) wird das Werk nach seinen Plänen fortgeführt, nachdem schon 1354 Bestellungen auf weiteren plastischen Schmuck erfolgt waren. Aus Talentis Fassade spricht noch ganz die mittelalterliche Anschauung, nach der Architektur

Abb. 120. Grab des Guglielmus Balius Amerighi. Florenz, S. Annunziata

und Bildnerei eine untrennbare Einheit bilden. Die Plastik ist dem architektonischen Gedanken eingeordnet. Die Figur soll nicht als Kunstwerk an sich wirken, wie es für den Künstler des Quatrocento Voraussetzung wird, sondern im Rahmen des architektonischen Ganzen. Das spricht sich auch äußerlich in der Vereinigung der darstellenden Künste in einer Person aus. Die Bildhauer sind zugleich Architekten und Plastiker. Giotto, Andrea Pisano, Talenti arbeiten an dem bildhauerischen Schmuck wie an der Architektur, ganz wie es ihre Vorgänger am Dom von Lucca, Pisa oder Siena taten. Oft gibt der Maler dem Bildhauer die Vorzeichnung, wie Giotto für die ersten Campanile-Reliefs, Agnolo Gaddi für die Tugenden der Loggia dei Lanzi, oder Lorenzo di Bicci, Agnolo Gaddi und Spinello Arentino für die Domplastik. — Einen interessanten Einblick in diese Art des künstlerischen Schaffens geben die Zeichnungen für die Domkanzel von Orvieto in der dortigen Domopera, dem Berliner K. Kabinett und dem Britischen Museum (Vasari Society I. Taf. 25—27) mit Darstellungen aus dem Leben Christi, die wohl von einem Agnolo-Schüler stammen. Die ausgeführten Figuren, an denen oft mehrere Künstler nacheinander arbeiteten, werden wiederum dem Maler zur Bemalung übergeben. Auch lautete der Auftrag selten auf eine bestimmte Figur; meist redet derselbe allgemein von einer „Figur", einem „Propheten" innerhalb eines Zyklus, der an eine Gruppe von Künstlern gemeinsam vergeben wird. Der Schwerpunkt liegt eben nicht in der Einzelplastik, sondern in der Unterordnung dieser unter den architektonischen Gedanken. Daher hat sich auch die kunsthistorische Betrachtung des Trecento weniger auf das einzelne Werk und die Einzelpersönlichkeit zu erstrecken, als vielmehr auf die Untersuchung der allgemeinen, großen Entwicklungslinien.

Swarzenski und Wulff waren wohl die ersten, welche diesen Standpunkt erkannten und in ihren Untersuchungen festlegten. Venturi gab dazu in seiner vortrefflichen Zusammenfassung einen Überblick über das gesamte Material, während im einzelnen Poggi die archivalischen Grundlagen für den Bau der Domfassade und Frey für die der Loggia dei Lanzi zusammenstellte

Ist es doch, wie wenn eine warme Frühlingsnacht plötzlich alle Knospen sprengt, als ob

diese Menschen sich jetzt und plötzlich der in ihnen schlummernden Kräfte bewußt geworden, die nun mit einem Male unbändig alle Fesseln sprengen und überschäumend sich nach allen Seiten ergießen, sich gegenseitig durchdringend und bedingend. Wo wir hinschauen, eine höchste Anspannung, in Politik und Stadtverfassung, in Wissenschaft und Kunst. Das Mittelalter ist überwunden, eine neue Zeit, eine Zeit individualistischer Kultur hebt an. Das seiner Kräfte bewußt gewordene Individuum tritt siegreich an die Stelle mittelalterlicher Zusammenfassung. Das alte Athen scheint neu erstanden in der demokratischen Stadtrepublik Florenz und ein zweiter Perikles wird ihm Lorenzo zum Führer. Um ihn aber schart sich eine schier unübersehbare Reihe überragender Gestalten von Humanisten und Künstlern. Alle belebt derselbe eine große Gedanke, mitzuarbeiten an der Größe und Herrlichkeit der Vaterstadt. So steht Florenz am Ende der mittelalterlichen Epoche nach Entfaltung aller seiner Kräfte auf einer Stufe der Entwicklung, die nicht wieder erreicht wurde.

Giotto bedeutet für die mittelalterliche Kunst die Erfüllung. Was er der Malerei gibt, wird auch für die Bildnerei fruchtbar. Seine Entwürfe für die Campanile-Reliefs bilden den Anfang einer neuen Epoche. Giotto sammelt in sich gleichsam alle Energien, die die vorausgehende Zeit aufgespeichert hatte. Was die vor ihm liegende Epoche des 13. Jahrhunderts erkämpft, was Giovanni Pisano zum ersten Male zum klaren Bilde gerundet, das führt er zur Vollendung und gibt ihm bleibende Form.

Abb. 121. Verkündigungsengel. Florenz, Bargello.

Zwar selbst nicht Bildhauer, findet er doch in Andrea Pisano den großen Künder seiner Ideen auch auf dem Gebiete der Plastik. Giottos Kunst wurzelt in der Giovanni Pisanos. Beeinflußt und weitergebildet wird letztere durch die feingliedrige Kunst der Goldschmiede, wie Andrea di Jacobo Ognabene, aus deren Kreis er wohl selbst hervorgegangen ist. Durch diese erhält seine Kunst ihre Eigenart. Wo Giottos Geist waltet, wächst er über sich selbst hinaus zum ersten größten Meister florentinischer Plastik. Die Kunst seiner Vaterstadt Pisa tritt immer mehr zurück, eine neue, durchaus eigenartige florentinische Kunst entsteht; eine Entwicklung von durchaus einheitlichem Charakter. Das war vorher nicht der Fall. Die Bildhauer, die bis dahin in Florenz die führende Rolle spielten, wie Tino di Camaino, Balduccio, Arnolfo, waren Eingewanderte und blieben es. Sie blieben ihrem Stil getreu, blieben Fremde in Florenz. Erst mit der überragenden Künstlerpersönlichkeit Andreas begann die Kunst alle Richtungen gleichsam zu verschmelzen zu einem einheitlichen florentinischen Stil. Auch spätere Einflüsse, wie die der lombardischen Meister, vermochten wohl neue, wertvolle Anregungen zu geben, nicht aber das Wesen dieses eigenartigen Stils zu verkehren.

Allerdings waren neben diesen eingewanderten Meistern auch einheimische Künstler früher

Abb. 122. Madonna.
Florenz, Domopera

in Florenz tätig, die, wie Swarzenski zeigt, schon am Ende des 13. Jahrhunderts eine charakteristische Note aufweisen, einen Ton, der von Andrea angeschlagen zu mächtiger Musik anwächst.

Bevor wir uns darum der Entwicklung der Kunst Andreas selbst zuwenden, ist es Pflicht, noch einmal kurz rückwärtsschauend einen Blick auf die Werke dieser einheimischen Künstler zu werfen.

Der hl. Georg von der Porta San Giorgio um 1285 (Abb. 119) bietet eines der frühesten Beispiele für die Befreiung der florentinischen Kunst aus der Gebundenheit des romanischen Stiles. Zwar lehnt sich der Typus des Reiters noch deutlich an das byzantinische Schema an, aber die Bewegung ist freier und das innere Erleben deutlicher. Das klassische Reiterideal gibt dem Künstler die Anregung; vielleicht auch nur mittelbar über Nicola Pisano. Noch deutlicher zeigt sich dieser Stil an dem Relief der Frauen am Grabe im Refektorium von Santa Croce, das zusammengehört mit den weihrauchspendenden Engeln an der Nordwand der Kirche. Der Aufbau der Szene und die breite Faltenlegung erinnern an Spätwerke Nicolas. Swarzenski rechnet auch die verwandten Reliefs in der Pinakothek zu Lucca zu dieser Gruppe. Eleganter wirkt dieser Stil in dem Reiter am Grabe des Guglielmus Balius Amerighi di Narbona (1289) in Santa Annunziata (s. Abb. 120). Sicher ist die größere Freiheit dieses frühesten florentinischen Reiterbildnisses durch französische Einflüsse zu erklären. Wundervoll ist die Einordnung in den Rahmen, bewundernswert die Sicherheit in der Behandlung der Körperformen und die Schmiegsamkeit des Gewandes, — Vorzüge, die wir auch an den Figuren des Pazzi-Grabes in Santa Croce finden. Daneben bedeuten die Werke der Schule Arnolfos fast einen Rückschritt. Arnolfos klassizistischer, an der Cosmatenkunst geschulter Stil wirkt auch auf seine Schüler. Nur wenige Werke dieser Schule, wie die Grablegung Mariä aus dem Domportal (jetzt Kaiser Friedrich-Museum), zeigen wohl infolge französischen Einflusses eine größere Leichtigkeit in der Faltengebung. Das sind aber Ausnahmen. Selbst die späteren Werke dieser Gruppe, wie die Figur eines Bischofs in der Sakristei des Domes, ein Verkündigungsengel im Bargello (Abb. 121) und die Sitzfigur des Papstes Bonifaz VIII. im Dom, die ursprünglich wohl der ersten Domfassade angehörten, zeigen den harten Faltenstil Arnolfos. Venturi und Rathe ordnen dieser ersten Dombauschule auch die thronende Maria, jetzt in der Domopera (Abb. 122) ein. Die Widerlegung durch Poggi, der sie Niccolo di Arezzo zuschreibt und aus Gründen, auf die wir noch zurückkommen, dem Ende des Jahrhunderts zurechnet, kann nicht aufrecht gehalten werden. Von dekorativen Arbeiten zeigen Arnolfos Stil die Köpfe der Kapitäle aus der Badia im Bargello.

Abb. 123. Leuchterengel.
Florenz, Baptisterium

Die Schule Giovannis faßt erst am Anfang des 13. Jahrhunderts in Florenz Fuß. Und zwar ist es als Erster Tino, der dem neuen Stil Bahn bricht. Sein della Torre-Grab ist zugleich das früheste Beispiel des florentinischen Konsolgrabes, an dessen Typus sich die späteren, wie das des Falconieri († 1341) in der Annunziata, des Tedice Aliotti († 1336), des Niccolo di Acciaioli († 1365) in der Certosa u. a. anschließen. Den vornehm gediegenen Stil Giovannis offenbart vor allem ein Relief in der Sammlung Franchetti, vielleicht von einem Grabe, mit 8 Bewaffneten, die anscheinend im Begriff stehen, Friede miteinander zu schließen. Es zeigt besonders in der Gewandbehandlung Ähnlichkeit mit den Reliefs der Tino-Schule in Neapel, wie dem Grab Philips von Anjou in S. Domenico Maggiore. Unter die Arbeiten Balduccios reihen wir mit Wahrscheinlichkeit die Verkündigung der Baroncelli-Kapelle ein (Abb. 111). Denselben Stil weisen die beiden Grabmäler (1326) dort auf.

Ein Beispiel für die Verschmelzung der beiden Stilrichtungen, der Giovannis und der einheimisch Florentiner, bietet das dem Baroncelli-Grab verwandte Wandnischengrab des Bettino de Bardi in der Sylvester-Kapelle in S. Croce. Sein Stil steht dem Meister Johannes Jacobus de Florentia nahe. Von diesem hat sich aus dem von

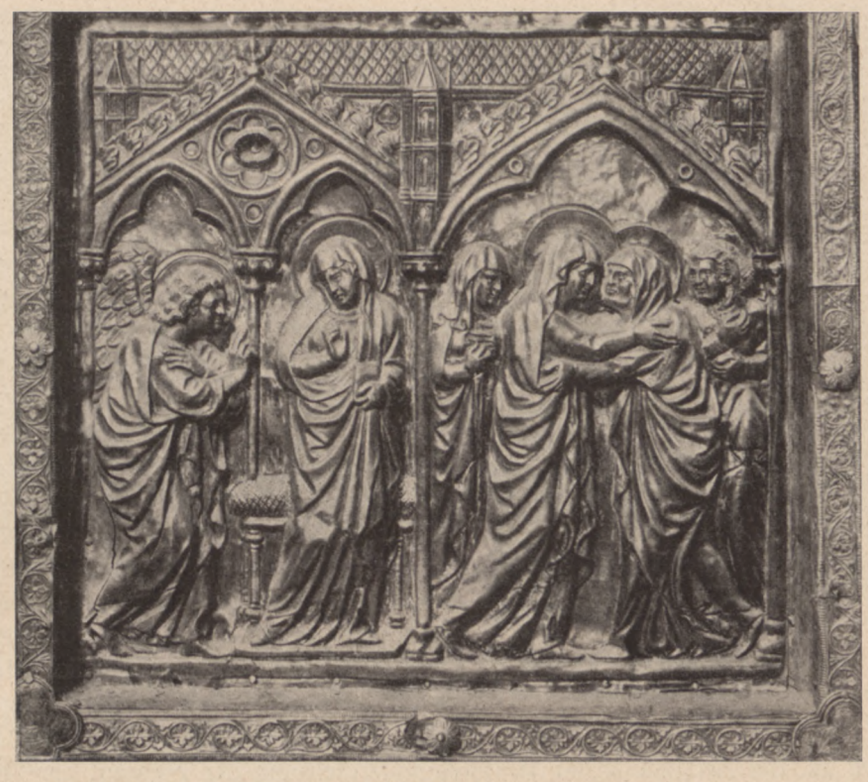


Abb. 124. Andrea di Jacopo Ognabene, Verkündigung und Heimsuchung.
Pistoja, Kathedrale

ihm geschaffenen Baptisteriumschmuck (1320) noch eine Säule mit Brustbildern von Heiligen unter Kleeblattbögen erhalten. Der heute auf der Säule im Baptisterium stehende Leuchter-Engel (s. Abb. 123) gehört nicht zu dieser, ist aber im Stil nicht weit davon entfernt. Er zeigt eine noch über Tino hinausgehende Ruhe in der Gewandbehandlung, die bedingt ist durch die Einfachheit des ganzen Motives. Hierzu gehört auch die zwischen Petrus und Paulus thronende Madonna von der Porta Romana (jetzt im Bargello). Ihr Schöpfer Paolo di M. Giovanni ist vielleicht der Sohn Giovannis. Es ist eine derbe, handwerksmäßige Arbeit. Trotzdem aber zeigt sie eine Selbständigkeit des Stils, die jeden fremden Einfluß ausschließt.

Aus dieser Zeit des Übergangs ist auch das schönste Grab, das des Bischofs Corrado de la Penna († 1313) in Santa Maria Novella, das die Herbe der Arnolfo-Schule mit dem neu erwachenden Lebensgefühl erfüllt. An dieses schließt sich die Grabplatte des Aldobrandi Cavalcanti in S. M. Novella an. Die Weiterbildung der florentinischen Grabplastik zeigen die beiden Platten in S. Jacobo im Campo Carbolini.

Literatur: Schottmüller, J. d. pr. Kunsts. 1909. S. 291. — Swarzenski, Kunstgesch. Anz. 1906. S. 10. — Ders., Z. f. b. Kunst 1904. XV. S. 99. — Burger, Gesch. d. florentinischen Grabmals 1904. — Rathe, Figuraler Schmuck der Domfassade 1910.

So reich auch die florentinische Bildhauerschule um die Wende des 13. und 14. Jahrhunderts an hervorragenden Künstlern war, so fehlte ihr doch die überragende Persönlichkeit, die alle Errungenschaften zusammenfassend in sich verarbeitete und sie nun als den eigensten Ausdruck ihrer Persönlichkeit in die Welt ausstrahlte. Die Florentiner erkennen diesen Mangel und empfinden ihn schmerzlich. Als es sich um die Herstellung der Bronzetüren für das Baptisterium handelt, blicken sie nach dem benachbarten Pisa, dem Bonanus solche bilderreichen Pforten geschaffen hatte. So beschloß man (1329) den Goldschmied Pietro di Jacopo nach Pisa

Abb. 125. Andrea Pisano, Salome. Tür am Baptisterium, Florenz (Ausschnitt)

zu senden, die dortigen Bronzetüren zu studieren. Dann sollte in Venedig ein Meister verpflichtet und ihm das Werk übertragen werden. 1330 hören wir dann aber, daß der Auftrag an Andrea di Ser Ugolino aus Pisa gegeben wird. Damit tritt Andrea zum ersten Male in unseren Gesichtskreis. In ihm hat Florenz seinen ersten großen und genialen Meister der Plastik gefunden. Über das Leben Andrea Pisanos, besonders seine Jugend, sind wir nur sehr spärlich unterrichtet. Sein Geburtsjahr ist um 1290 anzusetzen. Über seine künstlerische Ausbildung verlautet nichts. Sicher ist, daß er zunächst Goldschmied war. Auch wenn uns das nicht überliefert wäre, könnten wir es aus dem fein detailierten Stil seiner Türreliefs schließen. Wulff setzt seinen Stil daher auch in Beziehung mit den im Anfang des 14. Jahrhunderts arbeitenden Goldschmieden, unter besonderem Hinweis auf die von Andrea di Jacopo Ognabene 1316 ausgeführten Reliefs (Abb. 124) des wundervollen Silberpaliottos in der Kathedrale von Pistoja. (Begonnen 1286, voll. 1486.) Noch klingt der Stil Giovannis in diesem Werke an, die Art jedoch der Hintereinanderdichtung der Figuren, der Tiefenwirkung des Raumes und besonders der Vereinfachung der Komposition führt einen großen Schritt über Giovanni hinaus. In der Art, wie Andrea di Jacopo die Szenen einzeln in den Rahmen stellt, zum Zwecke der klaren Übersichtlichkeit, die novellistische Behandlung gegenüber der dramatischen Zuspitzung der Handlung entspricht auch der Anschauungsweise Andrea Pisanos an der Florentiner Baptisteriumstüre.

Betrachten wir die Bilder genauer, so erkennen wir in ihrer Reihe eine aufsteigende Entwicklung. Zu den frühesten Schöpfungen gehört die Geburtsszene. In ihrem altertümlichen Stil steht sie fast noch auf der Stufe Giovannis. Wir finden dieselbe massige Übereinanderschichtung der Figuren, wie auf den Kanzelreliefs. Von Bild zu Bild steigert sich nun an der Tür die Erkenntnis vom Wesen des Reliefs und spricht sich aus in der wachsenden Einfachheit und Klarheit der kompositionellen Anordnung und der vollkommenen abgerundeten Einordnung der Handlung in den Rahmen. Die Zahl der Gestalten ist auf die notwendigsten beschränkt und diese wiederum sind selten in mehr als zwei Reihen übereinander angeordnet. Dadurch gewinnt die Handlung an Übersichtlichkeit, die noch gesteigert wird durch die klare und einheitliche Umrißlinie, welche jede Gruppe umfaßt. So tritt hier an Stelle der Tiefenwirkung eine mehr der Grundfläche parallel laufende Bewegung. Über das Ganze breitet sich wohltuende Ruhe und Harmonie, welche in direktem Gegensatz steht zu der wild bewegten unruhigen Linienführung Giovannis. Es ist der Geist edelster Beschränkung. Alles Beiwerk verschwindet, und wo es auftritt, wird es nur noch als dekorative Funktion zur Ausfüllung des Raumes geduldet.

Ein starker Einfluß auf Andrea geht von Giotto aus, stark bis zur direkten Entlehnung einzelner Szenen. Als Beispiel nenne ich die Salome-Szene Andreas (Abb. 125), die die gleiche Giottos in der Peruzzikapelle in S. Croce in Komposition und Anordnung der Figuren fast wiederholt. Die Genialität Andreas aber zeigt sich hier gerade darin, daß er die übernommenen Formen mit seinem Geiste erfüllt und den Stil des Malers in die Sprache des Reliefs übersetzt. Gerade bei dieser äußeren Gleichartigkeit der szenischen Darstellung desselben Gegenstandes tritt die große Charakterverschiedenheit der beiden Meister klar hervor. In Giotto lebt der Geist Dantes,

Abb. 126. Andrea Pisano, Tür am Baptisterium, Florenz (Ausschnitt)

dieselbe Fülle der Gesichte, derselbe Zug ins Große, Monumentale, dieselbe dramatische Wucht der Darstellung. In Andrea tritt alles gemildeter, ruhiger auf. Er ist mehr der Lyriker, wie Petrarca. In der wundervollen Erfassung des Körperlichen und dem Versuch den struktiven Gedanken herauszuarbeiten, mag Andrea ferner von der französischen Kathedralplastik Anregungen erhalten haben, wie Bertaux und Biehl vermuten.

Wie sehr Andrea in der Erfassung des Körperlichen sich über Giovanni hinaus entwickelt hat, zeigen vor allem die beiden Freifiguren des Christus und der Reperata (Abb. 127 u. 128) in der Domopera, welche von der Domfassade stammen. Schmarsow hat sie auf Grund ihrer nahen Verwandtschaft mit den Figuren der Baptisteriumstüren mit Recht Andrea zugeschrieben. Deutlicher als am Relief erkennen wir bei diesen Rundplastiken alle die charakteristischen Eigentümlichkeiten von Andreas Stil: den ruhig fließenden Rhythmus der Linien, die zusammengefaßte Einheitlichkeit des Konturs, welche die harmonische Ruhe des Gesamteindrucks bewirkt. Der wesentliche Fortschritt beruht hier vor allem auf der Weiterentwicklung der Figur über die rein gotische Gewandstatue hinaus. Zwar behält Andrea noch die mit dem gotischen Linienschwung verbundene differenzierte Beinstellung bei, mit seitwärts abgestrecktem Spielbein. Aber die für die gotische Zeit wichtige und ausschlaggebende Bedeutung des Gewandes für die plastische Formung der Figur weicht einer neuen Auffassung, nach der der Körper selbst in erster Linie es ist, der die Linien bestimmt. Zwar ist die Bedeutung des Gewandes für die Linie damit keineswegs aufgehoben. Nur das Verhältnis kehrt sich langsam um. Bestimmt vorher das Gewand gleichsam die Körperformen, so wirkt jetzt der Körper bestimmend auf ersteres und damit zugleich auf die Gesamtlinienführung. Die Folge tritt nun sofort hervor in der nun freieren, selbständigeren Bewegung der Glieder. Der Kopf sitzt natürlich und frei auf dem Halse, die Arme lösen sich vom Körper, das Gliederspiel wird lebendiger. Diese Entwicklung geht langsam Schritt für Schritt voran. Nur schwer entringt sich Andrea der mittelalterlichen Freude am körperverhüllenden Gewande. Es bleibt noch lange ein maßgebender Faktor für den Eindruck, ja, seine Schule bildet diese Freude an der Verhüllung des Körpers eher noch weiter aus,

Abb. 127. Andrea Pisano,
S. Reperata. Florenz, Domopera

Abb. 128. Andrea Pisano,
Christus. Florenz, Domopera

wie das die Figuren des Campanile, die unter Andreas Einfluß stehen (Abb. 134) deutlich zeigen. Erst mit Orcagna ist der Kampf entschieden. Mit ihm beginnt die Vorherrschaft des Körpers und seine völlige Befreiung aus den Fesseln des Gewandes. Das aber bedeutet den wichtigsten Schritt vom Mittelalter zur Renaissance. An die Stelle der expressionistischen und linearen Gestaltung tritt zum ersten Male die Freude am Körperlichen und das Wohlgefallen an der Form im Gegensatz zu der Vernachlässigung der Form unter dem mystisch Geistigen.

Ein Vergleich des leuchtertragenden Engels vom Tabernakel Orcagnas in Or San Michele (Abb. 137) mit dem des Baptisteriums (Abb. 123) genügt, um diesen Fortschritt klar erkennen zu lassen. Auch in den Werken der Orcagna-Schule, wie in den Figuren der Nordseite des Campanile (Abb. 135 u. Schubring, Handbuch Abb. 3a) ist gegenüber der Andrea-Schule die schärfere Erfassung des struktiven Gedankens leicht erkennbar in dem durch die Unterordnung des Gewandes erzielten freien Spiel der Glieder, sowie dem klaren Verhältnis zwischen Standbein und Spielbein.

Die Entwicklungslinie läuft weiter über Alberto di Arnoldo (Abb. 138) zu den Meistern des Übergangs zum 15. Jahrhundert über Piero di Giovanni, Tedesco und Niccolò d'Arezzo (Abb. 142).

Abb. 129. Johannes der Täufer, Silberaltar (Ausschnitt). Florenz, Domopera

Ein Vergleich des musizierenden Engels von der Domfassade (Abb. 139) im Bargello, vielleicht von Nanni di Banco mit dem Orcagnas läßt uns in der natürlich sicheren Art des Stehens, der freien, vom Gewande ungehemmten Bewegung diesen Fortschritt erkennen und selbst die in gotischen Motiven befangene Madonna an der Front des Bigallo von 1413 wohl von Filippo di Cristoforo zeigt die klargesehene Körperlichkeit der Renaissance. Die Haltung der Figur ist kompliziert in der Bewegung und weicht von der bisherigen Zwei-Dimensionalität völlig ab. Wir sind damit über unsere Zeit und unser Ziel hinausgegangen, aber dieser Exkurs über die Weiterentwicklung ins 15. Jahrhundert ist nötig, um die grundlegende Stellung Andreas innerhalb der Plastik seiner Zeit zu verstehen, und den Wendepunkt vor allem von der gotischen Gewandfigur zu der Körperfigur der Renaissance festlegen zu können.

Die Ideen Andreas finden ihre Weiterentwicklung in seinen Schülern. Besonders seine Mitarbeiter am Campanile (Abb. 133) bilden den rein reliefmäßigen, flächenhaften Stil weiter aus unter Vernachlässigung des Raumes. Überall hier erkennen wir die größte Sorgfalt in der dekorativen Ausfüllung der Fläche, in dem Streben nach harmonischer Geschlossenheit des Ganzen und der strengen Beziehung der einzelnen Teile zueinander. Erst Orcagna dringt in die Tiefe des Raumes ein. Um das zu verstehen, brauchen wir nur die Geburtsszene des Tabernakels von Or San Michele (Abb. 136) zu betrachten. Der Raum baut sich in natürlich perspektivischer Tiefenwirkung auf, dabei die Form des Rahmens geschickt ausnutzend. In diesen Raum stellt er die Personen so hinein, daß sie ihn ausfüllen. Sie bilden einen Halbkreis, den die Bewegung vom tiefsten Punkt der Mitte beginnend, durchläuft. Das Zimmer selbst hat seinen Charakter als dekoratives Beiwerk oder als Rahmen, wie bei Andrea, hier vollständig verloren. Es wird — in realistischer Auffassung — zu einem stimmungsvollen Wesensteil des Ganzen. Orcagna hat das Problem gelöst. Seine Nachfolger zeigen nur graduelle Unterschiede in der Durchführung des räumlichen Gedankens, der bei ihnen zu einer größeren Freiheit und Bewegung in der Darstellung führt. So bricht Leonardo di Ser Giovanni auf seinem Silberaltar (um 1366) mit der strengen symmetrischen Anordnung der Figuren (Abb. 129). Der Eindruck wird malerischer durch die Lockerung des strengen Kompositionsschemas. Das führt so weit, daß 1370 der eine Meister des Taufbeckens im Baptisterium (Abb. 130), in geradezu souveräner Weise Landschaft und Personen wie in einem einheitlichen Ganzen verschmilzt, indem er die Personen in völlig lockerer und zwangloser Einordnung in die Tiefe des Raumes stellt. Verschiedene Personen faßt er zusammen, ordnet sie

Abb. 130. Taufbrunnen. Florenz, Baptisterium

zu einer Gruppe und weiß durch geschickte Umrahmung diese einzelnen Gruppen und Komplexe zur Einheit des Bildes zu gestalten. An die Stelle fein ziselierter Zeichnung der Einzelpersonen, die rhythmisch aneinandergereiht in der Fläche stehen, tritt nun eine malerische Auffassung; der Sinn für das Pittoreske beginnt das Relief zu beherrschen.

Wie ungeheuer triebkräftig das Jahrhundert war, mit welcher Schnelligkeit sich diese Umwandlung vollzog, erkennen wir am besten, wenn wir die Taufszene Andreas von der Tür des Baptisteriums mit derselben Szene am Taufbrunnen daselbst (Abb. 130) vergleichen. Bei Andrea reine Flächenkunst, am Brunnen dagegen eine volle Betonung des Räumlichen. Die Richtung weist vordeutend auf das Endziel dieser Entwicklung, auf Ghiberti, hin, der unter Verkennung des Wesens des Reliefs dieses zum Gemälde erhebt.

Nachdem wir so die Richtlinien dieser großen Entwicklung bloßgelegt haben, wollen wir nun hiervon geleitet, an die Untersuchung der Einzelarbeiten Andreas und seiner künstlerischen Umgebung gehen.

Wir besitzen ein Denkmal, das gleichsam wie ein offenes Buch einen großen Teil dieser Entwicklung vor uns ausbreitet, den Campanile. Von Giotto begründet, gelangte die Bauleitung 1337 an Andrea. Bis 1343 hat er sie geführt, dann trat Francesco Talenti an seine Stelle. So bietet uns die Campanileplastik die lückenlose Übersicht über die Entwicklung der Plastik in der 1. Hälfte des Jahrhunderts. Architektur und Plastik laufen — auch stilistisch — parallel nebeneinander her. Giotto war der erste Architekt des Turmes. Er ist es aber auch, der nach dem Zeugnis Puccis und Ghibertis die ersten Reliefs des Campanile entworfen hat, deren Zeichnung neben Ghiberti auch noch Vasari gesehen haben will. Daß er die Ausführung dieser bildhauerischen Arbeiten anderen, seinen Steinmetzen, überließ, tut seinem Anrecht auf sie keinen Abbruch. Sicher dürfen wir annehmen, daß Giotto auch der Schöpfer des ganzen wundervollen Programms dieses Zyklus ist, der gleichsam eine Enzyklopädie des Wissens und Denkens jener Zeit darstellt. Eine Zusammenfassung menschlichen Geschehens, wie es ähnlich auf literarischem Gebiet Dantes Vorgänger Brunetto Latini in seinen Livres du Trésor (1284) versuchte. Schlosser hat in glänzender Analyse die Grundlagen und den inneren Zusammenhang dieses Bilderkreises klargelegt. Es sind auch hier scholastische Ideen, welche die Ordnung des Ganzen bestimmen. Die unterste Zone bringt gleichsam als Fundament, den Anfang menschlichen Werdens, wie ihn die Genesis erzählt: Die Erschaffung Adam und Evas (Abb. 131) in zwei Reliefs, sowie ihre erste Arbeit. Die folgenden Reliefs zeigen den Menschen als Schöpfer seiner Kultur. Jabal, der Hirte, inmitten seiner Herde, Tubalkain, der erste Schmied. Dazwischen blüht bei

Abb. 131. Giotto (?), Erschaffung Evas. Florenz, Campanile

Abb. 132. Andrea Pisano, Der Ackerbau. Florenz, Campanile

Jubal, dem Musiker, die Kunst. Der Weinbau wird durch Noah charakterisiert (Abb. 133). Gionitus, der erste Astronom leitet eine neue Serie, die der Wissenschaften, ein. Der Baukunst folgt die Armatura, der Medizin Jagd und Weberei. Eine neue Gruppe zeigt Phoroneus, den ältesten griechischen Gesetzgeber, Dädalus, den Erfinder der Schiffahrt, Herakles und Cocus, Ackerbau (Abb. 132), Theater, Architektur, Bildnerei und Malerei. In der oberen Zone werden dann die elementaren, sittlichen Mächte, die das Leben des Menschen bestimmen und beherrschen nach scholastischer Auffassung dargestellt: die 7 Planeten, die 7 Tugenden, die 7 freien Künste und als höchstes die 7 Sakramente, als der Quell der göttlichen Gnade selbst.

Bei der künstlerischen Einordnung der Reliefs zeigen sich deutlich verschiedene Stilstufen. Die Szenen der Genesis, ferner die Reliefs der Malerei und Bildnerei, trennen sich klar von den übrigen. Sie stehen noch den frühen Reliefs von der Orvietaner Domfassade nahe in ihrer weichen, flächenhaften Behandlung. Venturi möchte daher Talenti als ihren Meister ansehen, der ja an beiden Bauten arbeitete. Diese Art der Körperbehandlung, die räumlich vertiefte Wiedergabe des Bodens, sowie das Unsichere des Stehens der einzelnen Personen, behält dann auch der Meister der Planetenreliefs bei. Doch schon bei dem Noahrelief macht sich eine neue Art der technischen Behandlung bemerkbar, trotzdem viele stilistische Eigentümlichkeiten von den eben besprochenen Reliefs sich auch hier noch finden. Der Künstler des Noahreliefs muß sich in seiner plastischeren Ausdrucksweise schon an Andrea Pisano geschult haben, wenn auch der Entwurf des Reliefs noch von Giotto stammen kann. Seine Hand zeigt dann Gionitus, Armatura, Phoroneus, und die Architektur. Doch hier ist die Komposition geschlossener und wir begegnen demselben szenischen Aufbau wie wir ihn von den Reliefs Andreas kennen. Möglicherweise lagen dem Meister

Abb. 133. Andrea Pisano, Schule. Noah. Florenz, Campanile

der derben und massigen Gestalten, für diese Reliefs nun schon die Entwürfe Andreas vor. Die folgenden Szenen endlich zeigen den persönlichen Stil Andreas. Die Darstellungen der Jagd, der Weberei, Daedalus, die Schiffahrt, Herkules, Ackerbau, Theater und Medizin schließen sich an die Arbeiten der Baptisteriumstüre deutlich an. Wie hier beschränkt er die Zahl der Personen, arbeitet er den dramatischsten Augenblick heraus. Einheitlich gesehen, steht die Szene vor uns. Dabei ist der Hintergrund völlig neutral behandelt und jedes Beiwerk ist vermieden. Hierdurch gelangt Andrea zu einem Realismus, der das Relief der Medizin schon zu einer entzückenden Genreszene ausbildet. Diese Szene bedeutet wohl das höchste, was die flächenhafte Reliefkunst Andreas zu leisten imstande war. In klarster Übersicht sind die Figuren angeordnet. Der Rahmen schließt die Komposition in genialer Weise zu einem Ganzen zusammen. Gegenüber diesem Relief steht die Darstellung des Phoroneus zurück und erreicht bei weitem nicht die wundervolle Ausgewogenheit und harmonische Ausgeglichenheit des vorigen. Man wird daher dieses Relief nicht Andrea selbst zuschreiben können. — Zu den weiteren Arbeiten Andreas gehören nach dem Zeugnis Ghibertis die vier Prophetenfiguren an der Südseite des Campanile (Abb. 134). Sie sind von seinen Schülern und zeigen eine Weiterentwicklung. Das gilt ganz besonders von den beiden Propheten, die in ihren Händen ein Schriftband schräg über die Brust halten. Die Drapierung des Gewandes erinnert an antike Gestalten. Hinter dieser Auffassung bleibt die Gewandbehandlung des dritten Propheten mit herabhängendem Schriftband, der mit der Rechten den Gewandsaum faßt, zurück. Sowohl die in kleine Fältelung aufgelöste Gewandmasse ohne einheitliches Motiv, als auch die ausgebogene Haltung des Körpers, deuten auf einen älteren Künstler. Die offensichtliche Anlehnung dieser Gestalt an die von Giotto beeinflußten Planetenreliefs lassen die Meinung Ghibertis verständlich erscheinen, der eine der Prophetenfiguren auf Maso, den Schüler Giottos, zurückführt. Venturi denkt auch hier an Talenti. Am entwickeltsten ist die vierte Prophetenfigur mit dem Buch in den Händen (Abb. 134). Ausdrucksvoll in der Bewegung, wird sie von den breiten Gewandmassen fast eingehüllt. Die Entwicklungsstufe erscheint Venturi hier soweit fortgeschritten, daß er diese Prophetenfigur — wie auch die vorhergehende — einem Nachfolger Orcagnas zuschreiben möchte. Als solchen denkt er an Alberto di Arnoldo, der 1359—1362 am Dom beschäftigt ist. Wir kennen aber seine andere Auffassung von der Bigallomadonna (Abb. 138) her. Sein Streben geht auch hier auf das Erfassen des Struktiven und Körperlichen. Am Campanile schließt mit diesen 4 Propheten die Richtung Andreas ab. Einige weitere Figuren dieser Schule finden sich noch unter den Domplastiken. Ferner gehört diesem Kreis eine Madonna mit Kind im Museum von Providence in Amerika an. Ihre etwas untersetzte Art weist auf den Meister der Planetenreliefs hin.

Die 4 Figuren der Nordseite des Campanile, die Könige Salomo (Abb. 135) und David, die tiburtinische und erythräische Sibylle zeigen den Stil Orcagnas. Sie fallen in die Zeit, wo nach der Entlassung Andreas Francesco Talenti den Bau leitete. Die Statuen standen nicht

Abb. 134. Prophet. Florenz, Campanile, Südseite

Abb. 135. König Salomo. Florenz, Campanile, Nordseite

ursprünglich an der Nordseite, sondern an der Westseite, wo sie durch Donatellos Figuren ersetzt wurden. Die stehengebliebenen Namen der beiden Könige zeigen noch die ursprüngliche Stelle an. Diese Figuren sind sicher nicht alle von derselben Hand gefertigt. Mindestens müssen wir zwei Meister annehmen, von denen dem einen die beiden Könige, dem anderen die beiden Sibyllen zufallen. Stilkritisch geordnet steht am Anfang die tiburtinische Sibylle. In ihrer reichen Faltenbehandlung zeigt sie noch Verwandtschaft mit der Schule Andreas. In der Art aber, wie das Körperliche bereits betont wird, wie der Körper das Gewand zu überwinden trachtet, liegt hier schon ein bedeutender Schritt vorwärts. Eine wesentliche Steigerung nach dieser Richtung zeigt die erythräische Sibylle. Besonders durch die Loslösung der Arme vom Körper wird ihre Bewegung freier und fließender als bei der tiburtinischen Sibylle, die Stellung komplizierter. Nur in einem Punkte fehlt beiden Figuren noch die Sicherheit der Gestaltung. Die völlige Verdeckung der Füße durch das Gewand macht es unklar, ob es sich um ein Stehen oder ein Schreiten handelt. Gerade nach dieser Richtung hin bedeuten die beiden Könige einen Fortschritt, der geradezu als eine Überwindung der Schwierigkeit des Bewegungsproblems erscheint. Bei beiden ist das Gewand fußfrei. Die Stellung der Füße ist dadurch unzweideutig festgelegt. Klar erkennen wir die Funktionen von Stand- und Spielbein. Vor allem ist hier die verhüllende Schwere des Gewandes überwunden durch die deutliche Betonung des unter ihm sich dehnenden Körpers. Mit Recht weist Rathe auf die Beziehungen dieser beiden Figuren zu der Bigallomadonna Albertos hin, desselben Meisters, von dem auch die Madonna der Portallünette des Campanile stammt. Beide Werke zeigen in gleicher Weise dieselbe Freiheit der Körperbehandlung. Die zeitliche Einordnung dieser 4 Figuren der Nordseite ergibt sich leicht, wenn wir sie mit den gesicherten Werken der beiden Meister, mit deren Stil sie vor allem nahe Verwandtschaft zeigen, vergleichen, den Werken Orcagnas und Albertos. Wie sich der Stil Andreas in seinen Söhnen Nino und Tommaso Pisano fortsetzt, werden wir später (S. 175) verfolgen.

Vasari läßt Andrea di Cione, genannt Orcagna Schüler Andreas sein. Aber dem widerspricht Orcagnas Stilrichtung, die eher für seine oberitalienische Herkunft spricht. Er gehört zu den allumfassenden Künstlern. Als Maler werden wir ihn noch kennen lernen. Als Baumeister treffen wir ihn 1357 zusammen mit Talenti am Dombau. 1358 wiederum arbeitet er an der Mosaikver-

Abb. 136. Orcagna, Geburt Christi. Florenz, Or San Michele

Abb. 137. Orcagna, Leuchterengel. Florenz, Or San Michele

zierung des Domes von Orvieto. Sein einziges, gesichertes bildhauerisches Werk aber bildet der unvergleichlich schöne Tabernakel von Or San Michele. Im Jahre 1348 hat ihn der Meister begonnen und 1359 vollendet. Wenn er auch verschiedene Gehilfen dabei beschäftigte, deren Mitarbeit im Einzelnen noch nicht zu sondern war, so sind doch die Züge seiner Hand überall unverkennbar. Sicher stammen von seiner Hand die 8 Szenen aus dem Leben Marias am Sockel (Abb. 136) und die 14 Reliefs der Tugenden. An dem Relief dagegen, das die ganze Rückseite bedeckt, und den Tod und die Himmelfahrt Mariens mit der Gürtelspende darstellt, mögen Schülerhände beteiligt gewesen sein; ebenso bei den Propheten und Engeln der Umrahmung des Altarbildes. Im Mittelpunkt des architektonisch aufgebauten Altares steht der Schutzpatron der Kirche, der hl. Michael. Rechts und links von den Schranken auf einer Säule je ein leuchtertragender Engel (Abb. 137).

Der Tabernakel bedeutet die Überwindung der alten Tradition. Im Relief verschwindet die strenge Flächengebundenheit Andreas und seiner Schule vollständig. Von Bild zu Bild wächst die Erkenntnis, steigert sich die Freiheit und Sicherheit in der Bewältigung der neuen Probleme. Die Darstellung der Geburt Christi zeigt in der starken Übereinanderschichtung der Figuren noch einen Rest der alten Tradition. Auch die Verkündigungs- und Anbetungsszene sind noch sparsam und ängstlich in der Verwendung perspektivischer Hilfsmittel. Die Figuren erscheinen noch gerne in der Fläche angeordnet. Raumandeutungen finden sich kaum. Die Todesverkündigung geht in der Tiefenwirkung des Raumes schon einen Schritt weiter. Die völlige Freiheit erreicht Orcagna in der Darstellung im Tempel und in der Verlobung Mariä. Hier erkennen wir auch bereits den Einfluß der Malerei auf die Reliefkunst und die Übertragung ihrer Errungenschaften, besonders in der malerischen Perspektive auf diese. Die letzte Arbeit Orcagnas am Tabernakel sind die beiden leuchtertragenden Engel. Sie zeigen des Meisters Bildnerkunst in ihrer höchsten Reife und Klarheit. Der Körper hat das Gewand überwunden. Jede Bewegung ist klar und bestimmt, der Eindruck des Ganzen in seinen Abwägungen lebendig und voller Harmonie. Der Kontur von allen Seiten gleichmäßig einfach.

Je glänzender sich die neue Kunst in Orcagna durchsetzte, um so mehr drängten sich die Künstler dazu, ihn nachzuahmen. Wie stark sie aber alle hinter Orcagna zurückbleiben, das zeigt der dem Florentiner Tabernakel nachgebildete prunkvolle Hochaltar der Kathedrale von

Arezzo von Giovanni di Francesco d'Arezzo und Betto di Francesco di Firenze. Es bleibt äußerliche Anlehnung ohne den Geist Orcagnas. Ebenso handwerklich ist auch in San Domenico in Arezzo die Kapelle Dragomanni von Giovanni di Francesco. Von Betto kennen wir eine Madonna in der Domopera zu Arezzo und eine Frauenfigur in Bargello zu Florenz, die wohl vom Dom stammt, wo Betto 1384 nachweislich arbeitete. Auch diese steht ganz im Banne Orcagnas.

Bedeutender und vollständiger in seinen Leistungen ist Alberto di Arnoldo. Sein Vater war aus der Lombardei nach Florenz eingewandert. Albertos Tätigkeit (1351) am Campanile, zusammen mit Francesco Talenti, haben wir schon erwähnt. Nachher finden wir ihn mit Taddeo Gaddi und Orcagna am Dombau beschäftigt. 1358 wird er dann zugleich mit Talenti capo maestro. Aus dieser Zeit lassen sich leider keine Werke Albertos nachweisen. Dagegen hat sich eine Madonna zwischen zwei leuchtertragenden Engeln erhalten (Abb. 138), die 1359 von der Confraternità della misericordia bei Alberto bestellt wurden. Das Werk sollte nach dem Wunsch seiner Auftraggeber an Güte und Schönheit einer bestimmten Marienstatue in Pisa gleichkommen. Leider kennen wir das Vorbild nicht. Möglicherweise ist Ninos Madonna in S. Maria della Spina, oder auch eine verlorengegangene Arbeit Albertos gemeint. 1364 ist das Werk vollendet, nachdem der Meister bereits 1361 die Portallünette des Bigallo ausgeführt hatte. Orcagna gegenüber wirken Albertos Figuren schlanker und eleganter. Sonst zeigt er die Eigenschaften der Werke dieses Meisters, die sichere Stellung und besonders die Überwindung des Gewandes durch die Körperformen.

Abb. 138. Alberto di Arnoldo, Madonna. Florenz, Bigallo

Reymond, Gaz. d. b. arts 1893 S. 307. — Ders. L'Arte VIII S. 171.

Einen klaren und vollkommenen kunstgeschichtlichen Überblick über die Entwicklung der florentinischen Plastik im Trecento bis zu den Meistern der Renaissance bietet uns ferner die Domfassade.

Nachdem Poggi das gesamte Urkundenmaterial veröffentlicht hat, kennen wir die Namen der meisten Künstler, die hier mitgearbeitet haben, ohne leider bis jetzt imstande zu sein, die einzelnen Arbeiten bestimmten Bildhauern zuweisen zu können. Anfangs, in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, geht die Arbeit an der Fassade nur langsam vorwärts. Teils war Geldmangel die Schuld, teils war das Interesse der Bauleiter, Giottos vor allem und Andreas mehr dem Campanile zugewandt. Dann aber wird die Tätigkeit mit einem Male reger, besonders nachdem die Arbeiten am Turm ihrer Vollendung sich zuneigten. So arbeitet 1353 Talenti schon an einem Tabernakel für die Domfassade. Von da an mehren sich die Aufträge für die Ausschmückung dieses Teiles der Kathedrale. Am 17. Oktober 1358 erhielt Talenti den Auftrag, Pläne für die Fassade einzureichen und 1359 noch genauere Anweisung, wie er zugleich

Abb. 139.
Nanni di Banco (?),
Engel. Florenz, Bargello

mit Alberto di Arnoldo die Portale unter Berücksichtigung der alten Teile (s. S. 160) zu behandeln habe. Einen Begriff vom Aussehen des Domes in dieser Zeit gibt eine Zeichnung des 16. Jahrhunderts in der Domopera (Schubring, Handb. Abb. 2) und das mit dieser Zeichnung gleichzeitige Fresco Poccettis im Hofe von S. Marco. Nur halbvollendet, wird dann die Fassade 1587 wieder abgebrochen, die meisten der Figuren verstümmelt und bei Seite geworfen. So kommt es, daß sich nur weniges von der alten Fassade erhalten hat. Trotzdem wir so hauptsächlich auf die genannte Zeichnung, das Fresko und die literarischen Quellen angewiesen sind, ist doch das Bild, das sich so vor uns entrollt, vortrefflich imstande, uns den Gang der Entwicklung klarzulegen.

Die ersten, sicher für die Fassade bestimmten Figuren erhält Francesco di Neri Sellario 1362 in Auftrag. Bis 1377 sind sie vollendet. 1377 liefert Zanobi di Bartolo zwei Figuren und Simone di Francesco Talenti eine weitere, die anscheinend alle für das Gewände des Mittelportals bestimmt waren. In der Zeichnung erkennen wir hier deutlich eine Reihe kleiner Statuetten in Nischen, die wohl mit den genannten identisch sein dürfen. Wahrscheinlich gehören zu ihnen die 11 Statuetten in Bargello, zumal sie sich auch nach ihrer Größe dem Platz genau einordnen. Ferner die diesen stilistisch gleichen 5 Statuen der Villa Petraja. Diese Hypothese erscheint mir entschieden wahrscheinlicher, als eine andere, welche in diesen 14 Figuren jene Apostel und Heilige erkennen will, die Piero di Giovanni Tedesco 1387—90 ebenfalls als Schmuck des Mittelportals arbeitete, und die wohl in den Tabernakeln der seitlichen Pfeiler des Vorbaues ihren Platz fanden. Der Stil Piero's, den wir aus anderen, sicheren Werken genau kennen, ist ein viel fortgeschrittenerer, als ihn diese Figuren aufweisen. Ein Teil der Statuetten des Bargello schließt sich aber stilistisch noch deutlich an Andrea Pisano an. Ihr Standpunkt mit seitwärts abgesetztem Spielbein, die geringe Bewegung der Gliedmaßen, die Betonung des leicht gefältelten, den Körper verhüllenden Gewandes, zeigen noch ein rein gotisches Empfinden, wenn es auch in einzelnen Figuren nicht frei ist von antiker Auffassung. Die Figuren der Villa Petraja zeigen besonders in der Gewandbehandlung eine großzügigere Auffassung. Der eine Apostel mit vorgehaltenem offenem Buch ist den Propheten an der Südseite des Campanile stilverwandt. Keine der 16 Statuetten aber läßt die Art Talenti's so gut erkennen, wie sie die Statuetten vom Fenster aus Or San Michele, jetzt im Bargello, in ihren schlanken, ausgeschwungenen Proportionen zeigen.

Mit den nun folgenden Arbeiten der Domfassade tritt eine neue Generation auf den Plan, deren Stil wir auch an anderen Bauten, so an der Loggia dei Lanzi finden werden. An der Spitze der Gruppe stehen Niccolò di Piero dei Lamberti d'Arezzo und Piero di Giovanni Tedesco. Neben ihnen wirken vor allem Luca di Giovanni da Siena, Giovanni Ambrogio und Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio. Die individuellen Stilunterschiede zwischen diesen Meistern sind bei der steigenden Arbeitsteilung so gering, daß sie sich fast völlig verwischen. Glücklicherweise aber lassen sich einige der Werke dieser Künstler urkundlich bestimmen. So hören wir 1395 von einer Zahlung an Piero Tedesco für einen Hirten. Wahrscheinlich war dieser für die Geburtsszene über dem Hauptportal bestimmt, von der sich ein Bruchstück in Bargello vorfindet. Ein anderes Werk, die thronende Maria vom Mittelportal — jetzt in der Domopera — (Abb. 122), die Venturi Arnolfo di Cambio zuwies, glaubt Poggi auf Grund der Urkunden Niccolò d'Arezzo zuschreiben zu können, was aber aus stilistischen Gründen unmöglich ist. Diesem Meister werden auch 1395 ein hl. Augustinus und ein hl. Gregor in Auftrag gegeben. Die beiden zugehörigen Kirchenlehrer, den hl. Hieronymus und hl. Ambrosius aber bestellte man bei Piero di Giovanni, der sie nach Zeichnungen Agnolo Gaddis ausführte. Heute befinden sie sich in sehr zerstörtem Zustande, mit antiken Köpfen an der Straße nach Poggio Imperiale. Ihre ursprüngliche Stellung unter Tabernakeln in der oberen Reihe der Fassade ergibt sich aus der Zeichnung in der Domopera. Von den übrigen Figuren der Fassade befinden sich zwei im Louvre, zwei weitere im Garten Venturi-Ginori zu Florenz. Sie mit einem Auftrag an einem bestimmten Künstler in Verbindung zu bringen, ist bis jetzt nicht gelungen. Besser ergeht es uns mit den Engelstatuetten mit gefalteten Händen und hochgetragenem Kopf. Zwei derselben befinden sich heute im Boboligarten, eine im Castello di Vincigliata und eine weitere im Privatbesitz. Solche Engel erhielt urkundlich Piero di Giovanni (1390—96) in Auftrag. Sie gehörten zu den Heiligen Stephanus, Laurentius, Vittorio und Barnabas, die heute im

Abb. 140. Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio, Maria mit Engeln. Florenz, Dom

Palazzo Riccardi stehen und von denen die beiden ersteren von Piero di Giovanni nach Zeichnungen von Lorenzo di Bicci ausgeführt sind. Der hl. Barnabas ist ein Werk Giovanni d'Ambrogios. Reizvoller sind die musizierenden Engel, von denen 5 heute in der Villa di Castello stehen und einer im Bargello (Abb. 139). Als Meister können Lucca di Giovanni, Jacopo di Piero und Piero di Giovanni in Betracht kommen.

Für die Porta dei Canonici arbeitete 1397 Lorenzo di Giovanni die stehende Madonna zwischen den beiden knieenden Engeln, von denen Wulff den linken Niccolò d'Arezzo zuweist (Abb. 140).

Ebenso schwierig ist es die Arbeit der verschiedenen Meister von der Porta della Mandorla auseinanderzuhalten. Neben Nanni di Banco († 1421), der 1402 die Gürtelspende schuf, arbeiteten hier Giovanni di Ambrogio Lamberti, Jacopo di Piero Guidi und Piero di Giovanni. Lorenzo di Giovanni gehören die beiden Propheten an. Schon aus dieser schematischen Aufzählung läßt sich auf einen wenig individuellen Werkstattbetrieb schließen.

Um einen Einblick in dieses Zusammenarbeiten der verschiedenen Künstler zu erhalten, wie es die Domfassade im Großen zeigte, besitzen wir ein vortreffliches Hilfsmittel in den Bauurkunden der Loggia dei Lanzi, im besonderen über die Ausführung der Darstellungen der Tugenden. An diesen arbeiteten dieselben Künstler wie am Dom. Doch liegen hier die Arbeitsbedingungen noch klarer als bei der Arbeit am Dom und lassen uns dadurch noch deutlicher einen Einblick in die Art des Zusammenarbeitens tun.

Bezeichnend ist, daß man zuerst einem Maler den Auftrag zur Zeichnung der Reliefs erteilt. Dann werden die einzelnen Stücke dem Bildhauer übergeben und zuletzt tritt noch der Maler in Tätigkeit, der sie mit seinen Farben belebt. Agnolo Gaddi entwirft 1383 die Zeichnung für die Reliefs. Den Anfang der Bildwerke macht die Fides mit Kreuz und Kelch von Jacopo di Piero Guidi, der auch unter Beihilfe des Giovanni d'Ambrogio die Spes ausführt. Justitia und Prudentia werden 1384 von Giovanni d'Ambrogio in Angriff genommen. Fortezza und Temperanza von Giovanni Fetti begonnen und von Jacopo di Piero Guidi vollendet. Die Caritas

Abb. 141. Caritas. Florenz, Loggia dei Lanzi

fällt Lucca Giovanni da Siena zu (Abb. 141), die Arbeit an diesem Relief führt 1391 Jacopo di Piero Guidi und endlich Piero di Giovanni Tedesco zu Ende.

So wie es hier an der Loggia geschah, so war auch die Arbeitseinteilung an der Domfassade. Die vom Maler entworfenen Vorzeichnungen für die Figuren legen dem Bildhauer im Interesse der Einheitlichkeit Fesseln an in der Entfaltung der Individualität. Doch beginnt um die Jahrhundertwende die persönliche Eigenart sich durchzusetzen, wenn auch in sehr beschränktem Maße. Der neue Zug der Zeit, der Geist einer neuen Kunst, zwingt die Künstler in seinen Bann. Ein starkes Gären und Drängen, das dann in Meistern wie Nanni di Banco und Donatello Erfüllung und Vollendung findet.

Schon Semper erkannte in dieser Bewegung des ausgehenden Trecento die Grundlagen für die Stilbildung des Quattrocento und seiner selbstbewußten, individualistischen Kunst. Wulff legte dann die Wurzeln dieser Entwicklung noch klarer frei und wies vor allem auf Nanni di Banco und seine Kunst hin, der als erster mit der alten Tradition bricht und die gotische Welt hinter sich läßt.

Die vier Kirchenlehrer von der Domfassade in Poggio Imperiale von Niccolò d'Arezzo und Piero di Giovanni, ebenso der hl. Lucas Niccolòs (Abb. 142) und der hl. Johannes Pieros wohl von Or San Michele, jetzt im Bargello, lassen die geringe stilistische Verschiedenheit zwischen den beiden führenden Meister erkennen. Deutlich sprechen bei diesen Figuren schon die antiken Bestrebungen mit. Sie führen auch zum großen Teil dazu, das Hauptstreben nicht mehr auf die künstlerische Behandlung der Körperdarstellung, der Sichtbarmachung des Struktiven zu legen, sondern lenken den Künstler auf die Weiterentwicklung der äußeren Gewanddrapierung, die er in klarer, realistischer Form wiederzugeben versucht. Niccolò d'Arezzo (* um 1370) hatte in seinen frühen Arbeiten, in Arezzo, der thronenden Madonna mit dem hl. Donatus und Gregor über der Seitentür und dem hl. Lukas von der Fassade (1388) des Domes noch eine Überfülle des Gewandes und eine Unklarheit des Motives gezeigt. Noch an der Annunziata der Porta del Campanile des Florentiner Domes, zeigt Maria diese Fülle von Einzelfalten, die an den Seiten röhrenförmig herabhängen. Erst in den Kirchenvätern gewinnt er durch die antiken Vorbilder die einfache, großzügige Art der Gewandbehandlung. Noch ruhiger erscheint dann sein hl. Lukas im Bargello (Abb. 142). Doch gibt er hier das ruhige Stehen auf und kehrt zu der gotischen Stellung mit seitwärts abgesetztem Spielbein zurück. Auf dieser Entwicklungsstufe bleibt er auch mit seinem hl. Markus (Schubring, Abb. 1a) stehen.

Auch Piero di Tedesco zeigt denselben Entwicklungsgang. Wir brauchen nur die Heiligen

im Palazzo Riccardi von der Domfassade mit seinem hl. Johannes im Bargello oder den beiden Kirchenlehrern in Poggio Imperiale zu vergleichen. Auch bei ihm werden die Faltenmotive deutlich vereinfacht. Welche Klarheit und Einfachheit zeigen seine Engel und Putten an der Porta della Mandorla des Domes!

Literatur: Franceschini, Il dossale d'Argento del Tempio di S. Giovanni in Firenze 1895. — Rathe, K., Der figurale Schmuck der alten Domfassade in Florenz 1910. — Poggi, G., Il duomo di Firenze. Italien. Forschungen B. II. 1909. — Reymond, L'antica facciata del Duomo di Firenze. L'Arte VIII., 1905. S. 171. — Semper, Donatello in Zahn's Jahrb. f. Kunstw. III. 1870. — Vasari, ed. Milanesi I. — Wulff, Jahrb. d. Kgl. pr. Kunsts. 1913, S. 99. — Venturi, Storia B. IV. — Crowe a. Cavalcaselle Painting in Italy 1903 II — Fabricy, Rep. f. Kw. 1902. S. 157. — Burger, Florentin. Grabmal 1904. — Frey, K., Loggia dei Lanzi 1885. — Ders., Codex Magliabechianus. — Ders., Vasari I. — Biehl, Toskan. Relief. — Justi, Museum VIII. — Carfocci, Or San Michele. Arte ital. dec. e industr. 1905. — Guthmann, J., Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Raffael 1902. — v. Schlosser, J., Ghibertis Denkwürdigkeiten II. — Ders., Jahrb. der Sgl. d. all. Kais. Wien XVII. 1896. S. 13. — v. Bode, W., Italienische Plastik 1922. — Schmarsow, Jahrb. d. Kgl. pr. Kunsts. 1887. S. 137. — Ders., Festschr. des florentin. kunsthist. Instituts 1897. — van Marle, Art in America IX. 1921. S. 225.

Abb. 142. Niccolò d'Arezzo, hl. Lucas. Florenz, Bargello

Pisa.

Mit dem Aufblühen der florentinischen Kunst im 14. Jahrhundert wächst auch ihr Einfluß nach außen hin, der schon um die Mitte dieses Jahrhunderts in Ober- und besonders in Mittelitalien immer fühlbarer wird. Die Stadt, die einst Florenz ihre Künstler schickte, das alte, ehrwürdige Pisa, muß jetzt in Florenz Anleihen machen. Der Sohn Andreas, Nino, wird von Florenz in seine Vaterstadt zurückberufen. In ihm erlebt Pisa eine neue hohe Blüte seiner Bildnerei.

Geboren ist er um 1315. Wohl schon als Knabe folgt er seinem Vater nach Florenz. Von ihm erlernt er seine Kunst und herangereift wird er der Helfer des Vaters, dessen Vielseitigkeit auch auf den Sohn übergeht. Wie jener ist er nicht nur Bildhauer, sondern auch Goldschmied und Baumeister. In seinem Wesen aber unterscheidet sich Nino deutlich von seinem Vater. Andrea steht noch unter dem Eindruck der dramatischen Gestaltung Giottos; er ist selbst Dramatiker. Nino aber ganz Lyriker. Sein Streben geht nach zarter Auffassung in der Art Tinos und vor allem der Sienesen. Die herbe Kraft Andreas, wie wir sie an seiner Tür und Campanilereliefs sahen, die scharfe Akzentuierung und Schroffheit in der Begrenzung der Gruppen, fehlt Nino gänzlich. Ihn berauscht das reiche Fließen der Linien, das zarte Sfumato, das leise An- und Abschwellen der Formen. Wie die Madonna eines Simone Martini, so sind auch Ninos Madonnengestalten die Verwirklichung des Frauenideals, wie es die französische Troubadourpoesie geschaffen hatte.

Dieses Streben nach Linienschönheit zeigt schon die stehende Madonna in S. Maria Novella zu Florenz, das früheste uns bekannte Werk Ninos. Dieselbe Verwandtschaft mit sienesischer Kunst haben in ausgesprochener Weise auch seine Arbeiten in Pisa, das Saltarelligrab († 1342) in S. Caterina (Abb. 143) und das Scarlattigrab († 1363) in der Capella Aulla des Campo Santo,

Abb. 143. Nino Pisano, Madonna. Pisa, S. Caterina

deren Reliefs sich an sienesische Arbeiten, wie das Grab Cino de Sinibaldis in Pistoja (Abb. 114), oder die Reliefs aus dem Leben des slg. Benici in der Art Ganos — jetzt in Siena, Akademie — anlehnen. Dieses Schwelgen in reicher Linienschönheit zeigt auch der hl. Martinus der Portallünette von S. Martino in Pisa (Abb. 144, um 1332), den Supino Nino zuschreibt. Bei diesem Werk deutet der weiche Faltenwurf noch auf den Zusammenhang mit den Reliefs der Orvietaner Domfassade.

Was die Gestalten Ninos, besonders seine Madonna, so beliebt machte, das ist ihre schlichte Natürlichkeit der Auffassung, vor allem die schöne edle Menschlichkeit, die über ihnen ruht. Man betrachte nur die Halbfigur der säugenden Madonna in Pisa in S. M. della Spina, die stehenden Madonnen am Saltarelligrab, oder am Hochaltar in S. M. della Spina. Welche Innigkeit ist über all diesen ausgegossen, welche himmlische Verklärung in all ihrer Menschlichkeit!

In der anatomischen Auffassung des Körpers ist Nino zu völliger Klarheit gelangt. Die Schwingung des Körpers wird schon bei der Madonna des Saltarelligrabes nicht mehr so stark betont. Bei der Spinamadonna verschwindet sie fast ganz. Die Faltengebung ist klar und einfach und läßt überall die Bewegung der Glieder deutlich durchklingen.

Die Zahl der beglaubigten Werke Ninos ist eine verhältnismäßig große. Den genannten großen Arbeiten stehen einige kleine Madonnenstatuetten nahe. Je eine im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (Nr. 1813) und eine im National-Museum zu Budapest gehören in den Kreis der frühen Werke, während die Madonna der Slg. Simon im Kaiser-Friedrich-Museum sich der Madonna in der Domopera zu Orvieto anschließt. Hier in Orvieto hatte Nino vorübergehend als Capomaestro (von 1349 an) am Dom gewirkt. Auch für Sardinien war Nino tätig, wo wir in S. Francesco in Oristano die bezeichnete Figur eines hl. Bischofs, wohl des hl. Augustinus finden, die sich durch eine einfache und klare Faltengebung auszeichnet.

Venturi schreibt Nino auch die Madonna am Grab des Dogen Cornaro († 1367), (Abb. 154) in S. Giovanni e Paolo in Venedig zu. Möglich, daß der Meister die Anregung zu dem Werk gegeben hat, ausgeführt dürfte er sie kaum haben. Schon die Unsicherheit der Stellung mit seitwärts abgestelltem Bein widerspricht dem. Die Madonna ähnelt im Stil den beiden nebenstehenden Heiligen und Engeln, und wird wie diese von einem Venezianer ausgeführt worden sein.

Näher als diese Madonna stehen seiner Art die beiden Verkündigungen in S. Caterina und im Museo Civico zu Pisa. An sie schließen sich eine ganze Reihe ähnlicher Gruppen in Holz an, die Ninos Stil bis ins 15. Jahrhundert hin fortführen. Dazu gehört vor allem die wundervolle Gruppe in Lyon, Museum und die Maria aus einer Verkündigung im Museo Civico in Pisa. Fortgeschrittener in der Körperbehandlung ist ein Engel in Paris, Cluny-Museum. Er lehnt sich aber auch noch an Ninos Art deutlich an. Diese Richtung setzt sich bis in das 15. Jahrhundert fort. So gehören wohl die Verkündigung und die beiden reizenden kleinen Leuchterengel im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin schon in den Beginn des neuen Jahrhunderts.

Ganz unter dem Einfluß Ninos steht sein Bruder Tommaso. Es ist sehr wahrscheinlich, daß dieser bei den Arbeiten Ninos am Grabe der Vannuccia Orlandi († 1345), jetzt im Museum zu Cagliari sowohl, wie bei der Ausführung der Seitenfiguren am Hochaltar von S. Maria della Spina mitgearbeitet hat. Tommaso Pisanos Art lernen wir am besten an seinem großen Altar in S. Francesco zu Pisa kennen. An Nino gemessen, wirkt er trocken und nüchtern. Die scharf gezogenen Falten zeigen einen leinenartigen Charakter, wie bei Alberto di Arnoldo.

Abb. 144. Nino Pisano (?), Der hl. Martin und der Bettler. Lucca, S. Martino, Lünette

Literatur: Supino, Arte Pisana 1904. — Pietro d'Achiardi, L'Arte VII. S. 356. — De Nicola, Rass. d'Arte 1918. S. 144. — Scano, L'Arte VI. S. 15. — Papini, Boll. d'Arte. IX. S. 273. — P. Bacci, Documenti toscani I. 1910. — Venturi, L'Arte VII. S. 209.

Holzplastik in Mittelitalien.

In dem Zusammenhang mit den Werken der umbrisch-toskanischen Plastik gehört auch eine Reihe künstlerisch wertvoller und interessanter Holzbildwerke, die wir bis zu den Abruzzen finden und die den verschiedensten lokalen Bildhauerwerkstätten entstammen.

Das Berliner Museum besitzt aus Borgo San Sepolcro eine thronende Maria des Presbyter Martinus aus dem Jahre 1199. Das Werk zeigt noch einen rein linearen Faltenstil und eine frontale Haltung. Weit entwickelter erscheint die thronende Maria zwischen zwei Reliefflügel in Alatri, die mit der Madonna aus Acuto im Palazzo Venezia in Rom starke Beziehungen aufweist. Halten sich diese drei Arbeiten ziemlich im Rahmen der lokalen Entwicklung, so zeigt die Madonna von S. Maria in Vulturella schon starken französischen Einfluß. Von den beiden erhaltenen Gruppen der Kreuzabnahme in Tivoli und Volterra bewahrt die erste, ähnlich der Maria des Presbyter Martinus noch eine lineare Faltengebung und einen frontalen Aufbau, während die fünf Figuren der Gruppe in Volterra schon eine lebhaftere Beweglichkeit und breitere Faltenbehandlung erkennen lassen. Hierzu gehören noch 2 Statuen, Maria und Johannes in Paris und Cluny und eine kleinere Kreuzigungsgruppe in der Slg. Mayer van den Bergh, Antwerpen. Damit tritt eine Verwandtschaft mit den dortigen Kanzelreliefs zu Tage, die — um die Mitte des 13. Jahrhunderts — in Zusammenhang mit den Arbeiten der Luccheser Dombauschule entstanden sind. (Hermanin, Dedalo I; ferner J. P. Kirsch, Christl. Kunst 1922 S. 33 — d'Achiardi L'Arte 1904 S. 356 V. Balzano, L'Arte Abruzzese [1910].)

B. Rom.

Im Verlaufe unserer Darstellung haben wir bereits mehrere Male Gelegenheit genommen, von der römischen Künstlergruppe der „Cosmaten" (s. S. 145) zu sprechen. Im 12. und in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts beschränken sich ihre Arbeiten hauptsächlich auf die dekorative, ornamentale Verzierung in Mosaiktechnik unter Verwendung orientalischer Motive. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts aber lernen wir von ihnen auch figürliche Plastik, vor allem Grabplastik kennen. Besonders ist es die Familie Pietro Mellinis und in ihr die beiden Söhne Cosmas II. und Giovanni, die vor dem avignonesischen Exil zu einer kurzen bildhauerischen Blüte in Rom beitragen. Als Arnolfo nach Rom kommt, macht er sich die Technik der römischen Bildhauer zu eigen. Nach ihm tritt das Umgekehrte ein. Seine starke Persönlichkeit wird von Einfluß auf den Cosmatenstil. Und so stark ist diese gegenseitige Durchdringung, daß bei einer Reihe von Arbeiten die Zuschreibung an Arnolfo oder die Cosmaten heute noch strittig ist. Sicher ist das Grab des Kardinals Anchiera († 1286) in S. Prassede (Abb. 145) nicht das Werk Arnolfos, sondern es zeigt noch die Stilstufe der Meister, die ihm in Rom vorangehen. Noch ist nichts von der gotischen Bewegtheit, die mit ihm in der römischen Kunst aufkommt, zu spüren. Die Falten des Gewandes und des Bahrtuches sind ruhig, symmetrisch angeordnet. Dabei macht sich der den Römern besonders eigene antikisierende Zug vor allem bemerkbar. Auch die Zuweisung des Grabes von Riccardo Annibaldi († 1277) in S. Giovanni in Laterano durch de Nicola an Arnolfo scheint mir nicht völlig sicher. Eine Zeichnung im Codex barb. lat. 4423 läßt den ursprünglichen Aufbau erkennen, der sich den gewöhnlichen Typus der Cosmaten anschloß. Heute haben sich nur noch Fragmente davon, eine Prozession von Geistlichen, erhalten, die ihren Platz im ursprünglichen Aufbau über der Tumba hatte. Der Stil der Figuren mit den scharfgeschnittenen Gewandfalten steht dem Grab des Anchiera nahe. Es ist kein Zweifel, daß gerade die etwas nüchterne Faltenbehandlung, wie wir sie hier sehen, Arnolfo nicht gerade günstig beeinflußt. Das Klassizistische, Trockene in seinen Werken hat hier seine Quelle. Andererseits aber übt seine große architektonische und dekorative Begabung, wie wir sie an seinem Grab in Orvieto und seinen Tabernakeln sehen, nun wiederum auf seine römischen Zeitgenossen einen großen Einfluß aus.

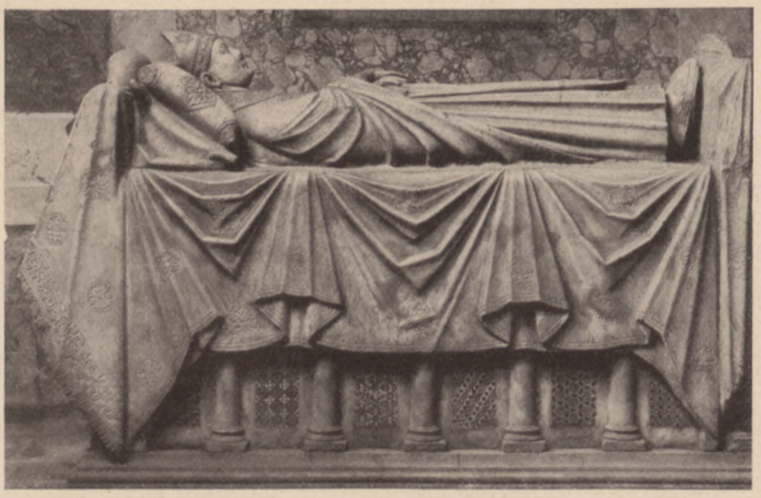


Abb. 145. Grab des Kardinals Anchiera. Rom, S. Prassede

Vor allem sind die Söhne von Cosmas II., Deodato und Giovanni von Arnolfo abhängig. Schon der Aufbau der Ciborien des Deodatus in S. Maria in Cosmedin (zwischen 1294—1317) und im Lateran (1297) entspricht seiner Art und auch in figürlichen Kompositionen, wie dem segnenden Christus von dem zerstörten Lateransciborium und dem Überrest des Grabes des Kardinals Giustiniano im Lateran mit der Gruppe der vor Christus knieenden Verstorbenen, finden wir die Formsprache Arnolfos, wenn auch in abgeschwächter Form wieder. An dem Portal von Teramo scheint Deodatus die Ausführung lokalen Bildhauern überlassen zu haben. Bedeutender war Giovanni. 1293 finden wir die erst

Notiz von ihm. Er scheint in der Werkstatt seines Vaters gelernt zu haben und arbeitete mit ihm in Anagni am Mosaikschmuck des Bodens der Kathedrale und wohl auch daselbst am Gaetanigrab († 1294). Bald darauf entsteht als seine erste selbständige Arbeit das Grabmal des Guglielmo Durante († 1296) in S. Maria Sopra Minerva in Rom. Der Verstorbene liegt auf einem hohen Paradebett, Engel stehen ihm zu Häupten und Füßen und an der Rückwand sehen wir in Mosaik den Verstorbenen von seinem Patron der Gottesmutter empfohlen. Diese Verbindung zwischen Mosaik und Plastik ist für die meisten Werke Giovannis und seiner Schule in Rom charakteristisch. Das nächste Grabmal, das des Bischofs Gonsalvo Rodriguez († 1299) in S. Maria Maggiore ist leichter und eleganter in den Formen. Die Engel sind bewegter, die Falten des Gewandes bei den Verstorbenen werden flüssiger. Gegen dieses Werk fällt sein letztes, sicher bezeugtes, das Grab des Stefano dei Surdi († 1303) in San Balbina ab, was wohl auf die starke Beteiligung von Gehilfen zurückzuführen ist, wie auch das Grab des Kardinals Matteo d'Acquasparta († 1302) in S. Maria in Araceli (Abb. 166) nicht völlig als eigenhändige Arbeit Giovannis angesehen werden kann. Auf das Fresko der Gottesmutter, das Cavallini zugeschrieben wird, werden wir noch (S. 205) zurückkommen.

Abb. 146. Grab des Filippo von Alençon († 1397). Rom, S. Maria in Trastevere

Groß ist die Zahl der Grabmonumente in Rom, die mit ihm und seiner Werkstatt zusammenhängen. Wohl den altertümlichsten Eindruck macht das schöne Grab des Kardinals Duraquerra di Piperno im Lateran. Der Tote liegt ziemlich starr und unbeweglich. Neben dem Einfluß Arnolfos ist hier deutlich auch der Giovannis zu spüren. Zahlreich sind die Monumente in Umbrien, die von der römischen Schule gearbeitet sind. Die beiden Papstgrabmäler in Viterbo erwähnten wir schon im Zusammenhang mit Arnolfo. Auch in Assisi treffen wir Werke der Cosmatenschule. Das Grab des Kardinals Napoleone Orsini in San Francesco zeigt deutlich Anklänge an den Stil Giovannis, nur sind die Gestalten bewegter und eleganter geworden. An dem Grab der Königin von Cypern in San Francesco kreuzen sich die Einflüsse der Cosmaten mit denen Arnolfos. Auch Beziehungen zu französischen Werken sind vorhanden.

Die Nachfolger Giovanni di Cosmas Marco Romano und besonders Paolo de Siena, von dem die Büste Benedict XII. in der vatikanischen Grotte stammt, entwickeln die Richtung nicht weiter. Sie zeigen sich nur als schwächliche Nachkömmlinge. Erst gegen Ende des Jahrhunderts sehen wir in Rom unter dem Einfluß von Siena und Florenz eine neue Blüte der Bildhauerkunst.

Mit der Übersiedelung des Papstes Clemens V. im Jahre 1309 nach Avignon beginnt die Verödung der Stadt. Die Kunst stirbt aus Mangel an Aufgaben und Aufträgen. Der letzte Rest aber geht unter in den nun einsetzenden blutigen Kämpfen der großen Adelsfamilien. Die wenigen starken Talente wandern aus. Einige Künstler wie Giovanni Salviati finden in Avignon eine neue Stätte ihres Wirkens, andere folgen dem Ruf des kunstsinnigen Königs Robert nach Neapel, der bedeutendste aber, Marcus, zieht nach Venedig. Er verdient, daß wir ihn besonders hervorheben. Von seiner Hand stammt das Grabmal des Simone Propheta in der gleichnamigen Kirche in Venedig. Die Gebeine des Heiligen waren 1203 von Konstantinopel nach dort über-

führt worden. Der Heilige ruht auf einem einfachen Kastensarg mit über der Brust gefalteten Händen. Der Kopf ist leicht zur Seite geneigt. Der Gesamteindruck der Figur mit den tief ausgearbeiteten Haaren, den schwingenden, weiten und malerisch drapierten Falten, ist ein durchaus realistischer. In diesem Pathos schließt er sich an antike Werke an.

In Rom selbst ist der Mangel an einheimischen Künstlern so stark, daß für die wenigen größeren Arbeiten, die ausgeführt werden sollen, toskanische nach Rom verschrieben werden. Meister von Rang sind nicht darunter. Man behilft sich mit Talenten ohne tiefere Persönlichkeit. Dieser Mangel macht sie zu Nachahmern und es ist geradezu eigenartig zu sehen, wie sie unter Aufgabe eigener Originalität es verstehen, sich dem römischen Lokalstil in der äußeren Form fast vollkommen anzupassen. So stellt sich die Büste Benedict XII. († 1341) von Paolo da Siena als ein schwacher Nachklang jener großartigen Bonifaziusbüste Arnolfos dar, zugleich eine merkwürdige Mischung römischer Geschlossenheit und sienesischer Weichheit. Eine andere, größere Arbeit, der Tabernakel in S. Giovanni in Laterano wird ebenfalls einem Sienesen, Giovanni di Stefano (1369) übertragen. Auch er erscheint als eine Nachahmung von Arnolfos Werken, wenn wir dessen Tabernakel vergleichen. Künstlerisch am bedeutendsten sind am Ausgang des Jahrhunderts Altar (1384) und Grab des Kardinals Philipp von Alençon († 1397, Abb. 146) in S. Maria in Trastevere. Während die Altarumrahmung noch spitzbogig abschließt, spricht die architektonische Gliederung des Grabes schon in den antikisierenden Formen der Renaissance zu uns. Das Relief des Marientodes, das auf der Sarkophagwand angebracht ist, erinnert an die Art von Orcagnas Tabernakel. Die folgenden Arbeiten, wie die Grabdenkmäler des Magister Paulus wenden sich ganz dem neuen Stile zu.

Literatur: Venturi, IV und VI. S. 56. — Planiscig, Jahrb. d. Sgl. d. all. Kaiserh. Wien XXXIII. 1916. Le operei dei Marmorari Romani. — De Nicola, L'Arte X. — Davies, Renaissance Tombs of Rome 1910. — L. Filipini, La scultura nel Trecento in Roma 1908; — Swarzenski in Thieme-Becker VII. S. 504, XIV. S. 114. — Burger, Geschichte des Florentin. Grabmales.

C. Neapel.

Wie in Rom zugleich mit dem Staatswesen auch die Kunst zerfällt, in demselben Maße wächst sie in Neapel, zugleich mit der zunehmenden Macht des Königshauses. Das politische Bild, welches Neapel im 14. Jahrhundert bietet, ist ein überaus reiches und vielseitiges, von frischem Leben erfülltes. Die Kunst war an dem Hofe der prachtliebenden und kunstsinnigen Fürsten zum Lebensbedürfnis geworden. Schon 100 Jahre früher sehen wir Scharen von Sängern nach Neapel ziehen, um von Rittertugend und Frauenminne zu singen. Auch die bildenden Künstler sind, wie wir sahen, dort vertreten. Giotto und Arnolfo als die bedeutendsten. Nach ihnen kommt Simone Martini und Tino. Die enge Verbindung Neapels mit Rom und Florenz wurde in dieser Zeit noch fester, die alten Beziehungen zu Frankreich inniger als jemals. Robert der Weise beruft (1323) vor allem römische Bildhauer nach Neapel. Wahrscheinlich stammt von einem dieser Meister auch das Grab der Catharina, Herzogin von Calabrien in S. Lorenzo. Der Sarkophag steht zwischen zwei gedrehten Säulen und ist auf seiner Vorderwand mit einem Ecce homo zwischen Maria und Johannes geschmückt. Unter dem zugehörigen Baldachin ist ein Relief mit der Stigmatisation des hl. Franciscus.

Auch über die Berufung französischer Künstler an den Hof sind wir unterrichtet.

Den stärksten Einfluß auf die Entwicklung der neapolitanischen Kunst des Trecento übt

jedoch die Schule Tinos aus. Wir erwähnten oben (s. S. 149) schon, wie zwei seiner Gehilfen Giovanni und Paccio aus Florenz ganz in Tinos Weise und wohl noch nach seiner Anweisung das Grabmal König Roberts ausführten. Denselben etwas spröden und derben Stil finden wir auch bei den Reliefs der Katharinenlegende und am Grabe Ludwigs von Durazzo († 1344) in S. Chiara wieder. Neben diesen beiden Künstlern waren am Grabe Roberts wohl noch zwei andere Meister beschäftigt.

Abb. 147. Das Merlottograb (Aufsatz). Neapel, S. Chiara

Am stärksten tritt der Einfluß Tinos an dem Grabmal der Maria von Durazzo († 1326) hervor. Auch die Bruchstücke der Gräber Philipps († 1332) und Johannes von Anjou († 1335) gehören hierher. Die unter Arkaden der Sarkophagwand angeordneten Figuren zeigen ganz die unkörperliche Art des Stehens und die flächenhafte Reliefanordnung, wie die Sarkophage Tinos. Strenger in der Formbehandlung ist der Meister des Merlottodenkmals († 1339) in S. Chiara (Abb. 147). Alle diese Werke, zu denen noch eine größere Zahl schwacher Schülerarbeiten in S. Domenico Maggiore, S. Chiara, S. Lorenzo und im Dom kommt, zeigen nahe Stilverwandtschaft. Die Weichheit der Falten, die Unsicherheit des Stehens ist den Figuren gemeinsam. In ihrem architektonischen Aufbau streben diese Denkmäler nach dekorativer Großartigkeit und Pracht, ohne es aber zu erreichen, daß die Einzelfigur sich als Glied dem Ganzen einordnet. Eigenartig wirkt in dieser dekorativen Kunst ein stärker sichtbar werdender Lokalstil. Am wenigsten freilich im Figürlichen. Hier entwickeln die Künstler die Art Tinos weiter. Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts macht sich im Figürlichen ein Fortschritt bemerkbar, besonders nach Seiten einer etwas dramatischeren Gestaltung hin. Wir erkennen das an den Gräbern der Isabella und des Raimondo del Balzo († 1375) in S. Chiara. Wenn auch recht derb in der Form, zeigen sie doch Leben und Bewegung. Entschieden fortschrittlicher sind die Stützfiguren des Sarkophags der Agnes und Eleonore von Durazzo (nach 1381). Die Struktur des Körpers ist deutlicher, Stand- und Spielbein gesondert. Die Beweinung Christi auf der Tumba dieses Grabes ist von übertriebenem Pathos, im Stil schon an Baboccio erinnernd. Die Weiterentwicklung dieses Stiles zeigt die Plastik am Grabe des Robert von Artois († 1383) und der Johanna von Durazzo († 1393), sowie das Grab der Carboni († 1405). Alle Motive dieser Werke faßt dann Baboccio im Minutolograb († 1412) in ganz barock überladener Weise nochmals zusammen, ohne sie jedoch zu einem geschlossenen Kunstwerk verbinden zu können.

Literatur: Bertaux, Napoli nobilissima IV. 1895. S. 134. — Fraschetti, L'Arte I. 1898. S. 245. — Ders. Rivista d'Italia III. 1900. S. 247. — Ders. Napoli nobilissima XI. S. 49. — Rolfs, Neapel 1905. — L. Serra, Napoli nobilissima XIII. 1904. S. 186.

D. Oberitalien.

In Antelami hat die oberitalienische Kunst ihre letzte überragende Persönlichkeit hervorgebracht. Von da aber scheiden die großen Einzelerscheinungen von ausgesprochener Persönlichkeit in Oberitalien fast gänzlich aus und damit schwindet auch der Einfluß, wie ihn einst Toskana in der Kanzel von Cagliari oder der Schule Guido da Comos erfahren. Nicht aber schwindet damit eine Höhe der Kunstleistung, insbesondere der Plastik — von der wir zunächst handeln — in Oberitalien selbst. Das bildhauerische Schaffen bleibt fast eben so stark wie im 11. und 12. Jahrhundert, nur nimmt es zunächst eine andere Richtung an. Bei dem Fehlen von individuellen Einzelpersönlichkeiten tritt die allgemeine Entwicklung stärker in den Vordergrund.

Fast gradliniger noch wie in Toskana und ohne starke Erschütterungen vollzieht sich auch hier der Übergang zur Renaissance. Durch die geringere Bedeutung, die die Antike in Oberitalien für die volle Entfaltung der Renaissance in Oberitalien hat, läßt sich hier die Strömung noch klarer erkennen. Es ist das Streben nach realistischer Wiedergabe des Themas, nach größerer Körperlichkeit und Naturwahrheit, das auch hier um 1400 zur vollen Überwindung des mittelalterlichen Stiles führt.

Klar läßt sich innerhalb dieser großen Entwicklungslinie der Charakter der einzelnen Lokalschulen erkennen.

Venedig steht in dieser Entwicklung, wie im Leben, abseits für sich da. Rings vom Meere eingeschlossen, liebt der Venezianer die weiten, in farbigen Duft verschwimmenden Formen, erfreut sich an dem glühenden Farbenspiel, das Sonne und blauer Himmel hier stündlich neu gebären. Sehnsuchtsvoll blickt sein Auge über die weite Fläche hin. Dort weit im Osten liegt Byzanz mit seinen Wunderbauten, von hier empfängt seine Kunst eine starke Anregung. Für die Sinne des Venetianers ist auch das Pittoreske das Wesentliche, das Farbige, Dekorative, nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Plastik. Ein leichter Widerschein dieser Kunst leuchtet auch auf die terra ferma hin. In manchen Städten Venetiens bis hinauf zu den Alpen, erkennen wir den Einfluß Venedigs. Vor allem in Vicenza, Padua und Treviso machen sich diese Einwirkungen neben einheimischem Schaffen bemerkbar. Dagegen stehen die großen, politisch von Venedig unabhängigen Städte, Verona, Mailand und die Lombardei, vor allem die mehr südlichen wie Ferrara und Bologna der Einflußsphäre Venedigs entrückter da. Neben den lokalen Kräften sind es auch andere, die die Kunst dieser Städte bewegen und ihre Richtung beeinflussen. Wie ein Jahrhundert vorher der Lago di Como seine Künstler bis nach Toskana gesendet, erfolgt jetzt eine neue Einwanderung vom Luganersee her, die Campionesen, Mitglieder meist einer Familie aus Campiglio in der Nähe Luganos, schmücken die Lombardei bis Verona mit ihren Werken. Schon in der Mitte des 12. Jahrhunderts finden wir sie am Dombau in Modena beschäftigt. Anselmus und Henricus arbeiten hier. Giovanni errichtete 1351 die reich verzierten Portale von S. Maria Maggiore in Bergamo, 1396 arbeitet ein Matteo an der Fassade des Domes zu Monza. In Verona werden wir Giovanni und Bonino bei der Errichtung der Scaligergräber finden. Von verschiedenen weiteren Campionesen erfahren wir aus den Bauakten des Mailänder Domes, so war ein Jacopo da Campiglio 1391—95 an der nördlichen Sakristeitür tätig. Ganz Oberitalien wird von ihnen befruchtet.

Aber auch die Kunst jenseits der Alpen entsendet ihre Vertreter nach Oberitalien. Ein deutscher Meister Hans von Fernach führt 1393 die Skulpturen der südlichen Sakristeitür am Mailänder Dom aus (Abb. 157). Einen anderen deutschen Bildhauer Hans Ferrabech finden wir im letzten Jahrzehnt in Bologna tätig. Seine Persönlichkeit erscheint jedoch schwächer als die des Hans von Fernach. Seine Richtung, die wir an einem Apostelrelief am Sockel von S. Petronio und an der Madonna della Pace (1393), jetzt in der ersten Seitenkapelle derselben Kirche, sehen, schließt sich dem italienischen Stile stärker an.

Je mehr die mittelitalienische Kunst erstarkte, desto eifriger strebte sie nun ihrerseits danach, sich auch nach dem Norden auszudehnen. So konnte es nicht ausbleiben, daß besonders toskanische Kunsteinflüsse immer tiefer in das oberitalienische Gebiet hineingriffen und an der Gestaltung dieser Kunst ihren Teil nehmen. Am stärksten treffen wir sie naturgemäß an den Rändern Toskanas, in der Romagna und Bologna, aber auch in nördlicheren Städten, wie Mailand und Venedig, sind sie nachzuweisen. Die Einflüsse Nicola Pisanos kann man bereits in der thronenden Madonna mit Petrus und Paulus an S. Paolo in Venedig (Abb. 151) erkennen. Die freiere

Bewegung der Figuren, trotz ihres byzantinischen Grundtones, erscheint als Vorbote der neuen Kunst. Bedeutend stärker wirkt die Stoßkraft des neuen Stiles nach Norden durch den genialen Giovanni Pisano, besonders an den Orten, wo er selbst arbeitete. In Genua gibt die dramatische Szene des ungläubigen Thomas am Sarge des Kardinals Luca Fieschi im Dom (1336) den Beweis. In Padua erkennen wir das Vorbild Giovannis in den Reliefs des Sarkophags des hl. Lukas in S. Giustina. Besonders an der Mittelstütze der Arca mit 4 Engeln treten toskanische Einflüsse stark hervor und klingen vor allem in der schweren Faltenbildung durch, ebenso wie in den Alabasterreliefs mit den Evangelisten und den zwei Engeln an der Tumba.

Bis dahin handelt es sich aber mehr um vorübergehende Einflüsse. Erst unter dem Einfluß von Giovannis Nachfolgern wird das Band fester.

Von da an ist die durch toskanische Einflüsse bedingte Stilwandlung überall deutlich zu erkennen. Wir finden sie in der venezianischen Kunst an den Reliefs des Sarkophags des B. Odorico da Pordenone in Udine, Carmini (1321) von Philippo de Sanctis de Venetiis (heute auseinandergenommen). Der Sarkophag besaß an der Vorder- und Rückwand je ein Relief. Das eine stellt den Verstorbenen predigend dar, das andere zeigt den Patriarchen Pagano von Aquileia an seiner Leiche. Die Gestalt des Verstorbenen zeigt Verwandschaft mit der Figur des hl. Simeon von Marcus Romanus. In ihrem ganzen Aufbau erinnern diese Reliefs an die novellistische Behandlungsweise der sienesischen Kunst und an Bildhauer wie Agostino und Agnolo di Ventura. Es ist verständlich, wenn Venturi diesen beiden Sienesen auch die Anfertigung der Arca des hl. Augustinus in San Pietro in Ciel d'Oro zu Pavia (ca. 1350—80) zuschreibt (Abb. 156). Der toskanische Einfluß, besonders in den Reliefs mit Szenen aus dem Leben des Heiligen, ist auch in diesem Werk unverkennbar. Die Arbeit ist jedoch nicht von Toskanern, sondern von einheimischen Bildhauern ausgeführt worden. Die Technik entspricht der Art der Campionesen, die freilich hier den Einfluß Balduccios besonders deutlich zeigen und sich an seine Werke wie die Arca in San Eustorgio (Abb. 112) anlehnen. Gegen Ende des Jahrhunderts befreit sich die oberitalienische Kunst mehr und mehr von diesen Einflüssen und gewinnt ihr völlig selbständiges Gesicht.

Die Entwicklung schreitet klar weiter. Wie sie sich nach und nach von der Gebundenheit des romanischen Stiles frei gemacht hat, so überwindet sie Schritt für Schritt den transzendentalen Geist der Gotik, und geht langsam zu dem Realismus der Renaissance über.

Die Aufgaben, welche der oberitalienischen Plastik zufallen, sind im wesentlichen dieselben, wie in Mittelitalien, aber ihr Schwerpunkt, ihre Verteilung ist den veränderten Verhältnissen entsprechend ein anderer.

Das 12. Jahrhundert vor allem war die Zeit der höchsten Blüte der Städte. Die Aufgabe, die diese Gemeinwesen der Kunst stellten, galten dem Schmuck und der Verherrlichung dieser selbst und erstreckten sich in erster Linie auf die künstlerische Ausstattung der Kirchen und öffentlichen Gebäude. Als dann aber im 13. und 14. Jahrhundert einzelne Geschlechter in den oberitalienischen Städten immer mehr erstarkten und schließlich die Herrschaft als Tyrannen an sich rissen, wie die Visconti in Mailand, die Scaliger in Verona, oder die aristokratische Partei in Venedig, da tritt damit auch in die Kunst eine neue Note, sie wird gleichsam persönlich. Nach alter römischer Sitte galt diesen Fürsten als das Höchste der Ruhm, der den Namen des Trägers nicht untergehen läßt. Diesem Zweck machen sie die Kunst dienstbar. Um ihren Namen die Zeiten überdauern zu lassen, errichten sie sich monumentale Grabbauten, die imstande seien, noch späten Geschlechtern von ihrem Ruhme zu erzählen.

Die Grabplastik tritt in Oberitalien damit in den Vordergrund und schafft Werke von eindrucksvoller Größe. An der Spitze steht die Reihe der mächtigen Scaligergräber in Verona auf

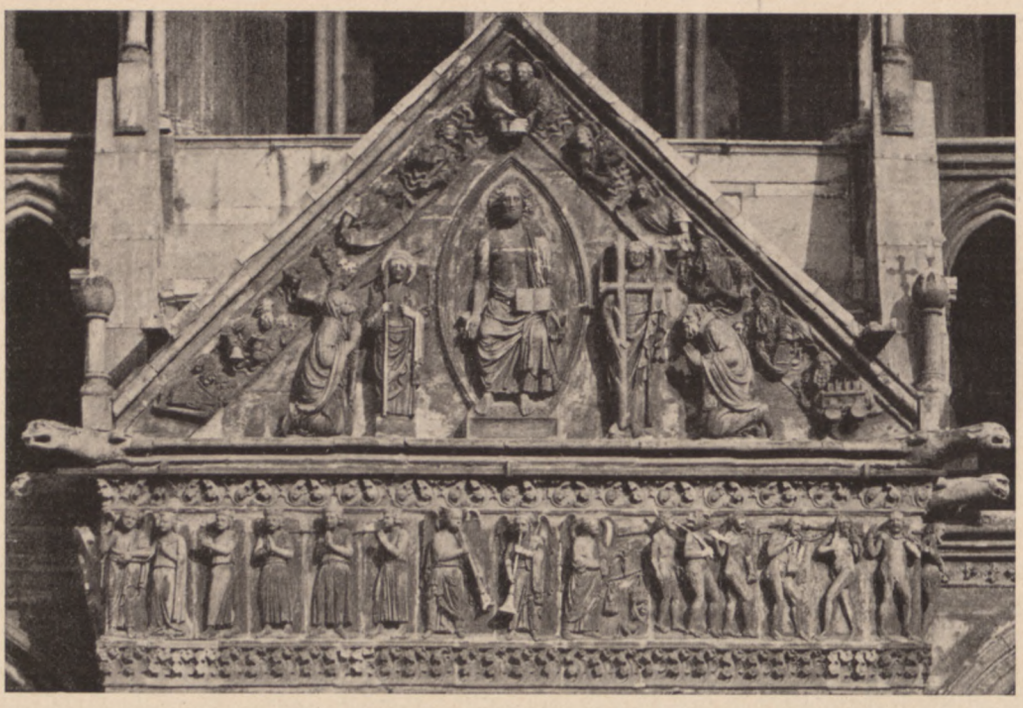


Abb. 148. Jüngstes Gericht. Ferrara, Dom, Westfassade

dem Friedhof von S. Maria Antiqua (Abb.150). In ihrer Gesamtwirkung werden sie von nichts übertroffen. Nur Venedig vermag ihnen etwas ähnliches in seinen Dogengräbern entgegenzustellen, ohne aber die spontan überwältigende Wirkung jener zu erreichen. Bis zu welcher Stärke dieses Gefühl der Selbstverherrlichung heranwächst, zeigt das jetzt im Museo archeologico in Mailand aufgestellte Grabmal des Barnabò Visconti († 1385) in der Art Boninos. Er ließ dieses hinter dem Hochaltar von S. Giovanni in Conca (um 1375) errichten, damit die vor dem Altar knieenden Beter zugleich vor ihm das Knie beugten. In Venedig finden wir das erste Reiterdenkmal am Grabbau erst bei Beginn des Renaissance. Es ist die Holzstatue Savellos († 1405) in der Frarikirche. Die meisten Gräber zeigen die auch in Mittelitalien beliebte Form einer Wandnische, oder stehen an der Wand auf Konsolen. Charakteristisch für Bologna sind die Professorengräber. Der Verstorbene wird hier im Kreise seiner Schüler lehrend dargestellt, wie wir es auch schon auf dem Grabe Cino de Sinibaldis in Pistoja (s.S.114) fanden. In Mailand führte Balduccio aus Pisa den Sarkophagtypus mit reliefverzierter Tumba ein, auf der der Verstorbene ruht. An das Grab des Lanfranco Settala in S. Marco, das ihm sehr nahe steht, schließen sich die späteren Werke an. Verwandt ist auch die in Venedig gebräuchliche Grabform mit der Einteilung der Tumba in einzelne Felder. Doch erscheinen hier in der Regel nur einzelne Relieffiguren, meist Christus oder Maria in der Mitte, je ein Heiliger oder die Verkündigung an den Seiten des Sarkophages. So zeigt es schon als frühesten Typus das Grab des B. Enrico († 1315) im Dom zu Treviso mit vier Einzelfiguren. Reicher wirkt an derselben Stätte das Grabmal des Bischofs Castellano da Salomone († 1321). Die reichste Ausbildung der Grabplastik finden wir in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts durch die Werkstatt der de Sanctis.

Gegenüber der reichen Entwicklung der Grabplastik erscheint die Tätigkeit auf allen an-

Abb. 149. Der hl. Donatus. Cividale, Dom

deren Gebieten, besonders was die Ausschmückung der Kirchen anbelangt, zurückgedrängt. Die romanische Zeit hatte vor allem Fassaden geschaffen mit überreichem plastischem Schmuck. In der Gotik tritt diese Art der künstlerischen Betätigung zurück. Am Dom von Ferrara bildet die Errichtung des reichen Mittelbaues um 1300 (Abb. 148) mit dem jüngsten Gericht einen Nachkömmling der früheren Fassadenplastik mit stark französischen Anklängen. Auch die Figuren Balduccios am Dom zu Cremona sind Einzelteile ohne Zusammenhang mit der Gesamtarchitektur hineingestellt. Die Haupttätigkeit konzentriert sich am Außenbau mehr auf die Portalverzierung. Wichtig für diese Architekturplastik in Oberitalien wird auch hier die Tätigkeit der Campionesen, wie wir es in Bergamo und am Dom in Mailand finden. In der Anordnung des plastischen Schmuckes zeigt sich noch am Portal von S. Lorenzo in Vicenza (1344) ein Nachklingen des romanischen Stils. Schwächere Beispiele bieten die Portallünetten in S. Mercuriale in Forli mit der Anbetung der Könige und das Relief über der Vorhalle von S. Giovanni Evangelista (1316) in Ravenna.

Bei der Innenausschmückung der Kirchen kommen zunächst die Altäre in Betracht. So findet sich in S. Eustorgio in Mailand ein Altar mit der Darstellung der hl. 3 Könige in der Form einer länglichen dreigeteilten Tafel (1347) noch im Stile Balduccios. Die reichste Arbeit ist der Hochaltar der Gebrüder Masegne in S. Francesco in Bologna (Abb. 153), der 1388 in Auftrag gegeben wurde. Hier aber fühlen wir bereits den neuen Geist der Renaissance, der das inhaltlich Lehrhafte zurückdrängt zu Gunsten eines reichen repräsentativen Aufbaues.

Als Abschluß des Chores nach dem Längsschiff werden in alter Art Chorschranken angebracht, auf denen in S. Zeno in Verona Christus und die Apostel (Anfang des 13. Jahrhunderts) stehen. In S. Marco in Venedig stehen über dem Lettner Maria, Marcus und die Apostel (1394), von den Masegne geschaffen.

Die Kanzel, die in Toskana der bildhauerischen Tätigkeit besonders reiche Gelegenheit bot, tritt in Oberitalien als Schmuckstück zurück. Statt der von allen Seiten frei aufgebauten Kanzel, treffen wir diese hier meist an die Wand angebaut, wie in S. Fermo Maggiore in Verona, oder in Ambonenform, wie die prunktvolle Kaiserkanzel des Matteo da Campione (1396) im Dom zu Monza.

Was die Plastik der Einzelfiguren betrifft, so sind sie fast stets der Architektur eingeordnet, selten Selbstzweck, wie verschiedene Holzkruzifixe oder Tonplastiken, die meist starke nordische Beeinflussung zeigen, eine Anbetung in S. Stefano in Bologna, oder verschiedene Pietàgruppen, z. B. in S. Fermo Maggiore in Verona, die sich durch ganz Oberitalien ähnlich bis Ragusa am Portal der Franziskanerkirche verbreiten, im Süden sogar noch nach Rom dringen.

Plastik an Profanbauten des Trecento hat sich nur spärlich erhalten. Im Museo archeo-

logico in Mailand finden sich zwei Madonnen mit Stiftern von den Stadttoren. die noch ganz in der Art Giovanni da Balduccios gearbeitet sind, aus dem Ende des Jahrhunderts. Aus Bologna erwähne ich eine Justitia mit 2 Heiligen von der Loggia dei Mercanti (1382—84).

Auf das reiche Kunstgewerbe können wir hier nur kurz eingehen, trotzdem vor allem die Kenntnis der oberitalienischen Elfenbeinschnitzerei einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der allgemeinen Stilentwicklung bietet und vor allem die lokalen Eigentümlichkeiten, sowie die von außen herantretenden Einflüsse — hier vor allem von Frankreich — klar widerspiegelt. Die größte Werkstatt besaß die Familie Embriachi, die vor allem in Venedig in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts tätig ist. Vorzüglich fertigen diese Künstler Hausaltärchen, Kästchen mit Minneszenen und Spiegel an, die wir in den meisten Museen, wie Venedig, Bologna, Rom, Paris, Berlin, Turin und London finden. (Vgl. Schlosser, Jahrb. d. K. S. d. a. K. Wien 1899, S. 220, ferner die Kataloge des Louvre von Molinier, von Dalton des britischen Museums und von Volbach des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums.)

Über die Entwicklung der Goldschmiedekunst besitzen wir leider nur ungenaue Kenntnisse. Den hohen Stand dieser Kunstgattung zeigt die Büste des hl. Donatus (1374) in Cividale, Dom (Abb. 149). Eine bedeutende Werkstatt scheint Venedig besessen zu haben, aus der (um 1290) der Silberaltar von S. Salvatore stammt. Als Beispiel der Mailänder Richtung kann man wohl den Paliotto im Dom zu Monza (1350—58) von Bargino de Puteo bezeichnen.

Literatur: Venturi, Storia B. IV. — Planiscig, Geschichte der venezianischen Skulptur im XIV. Jahrhundert, Jahrb. d. K. S. d. a. K. Wien 1916. XXXIII. S. 31 ff. — Biscaro, L'Arte II. S. 88. — Coletti, Il monumento sepolcrale di Pietro Alighieri a Treviso. Rass. d'Arte 1921. VIII. S. 315.

Verona.

In Verona äußert sich der Übergang vom gebundenen Stil der romanischen Kunst, der hier in dem Taufbrunnen des Domes noch stark mit byzantinischen Elementen durchsetzt war, zum ersten Male zu Anfang des 13. Jahrhunderts in klarer Weise in den Apostelfiguren der Chorschranken von S. Zeno. In diesen Figuren, zu denen stilistisch ferner noch eine Apostelstatuette des dortigen Museums, eine sitzende Madonna im erzbischöflichen Palast in Verona und eine im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (Inv. 2837) gehören, beginnen die Falten sich zu lockern und dem Körper anzuschmiegen. Die Bewegungen des Körpers sind klarer durchgebildet. Der französische Einfluß, der z. B. in der Mailänder Plastik oder in dem segnenden Christus des Domes in Ferrara stark mitspricht, tritt hier in Verona nicht so in den Vordergrund. Es ist eine klare folgerichtige Entwicklung, die hier einsetzt und sich bei den beiden trauernden Frauen und der hl. Martha aus S. Fermo, jetzt im Museum, zur vollkommenen Reife der Gotik entwickelt. Im 14. Jahrhundert werden die einheimischen Kräfte stark durch die Tätigkeit der Campionesen zurückgedrängt, die vor allem im Dienste der Scaliger, deren Grabdenkmäler schaffen. Die Bedeutung der Plastik im 14. Jahrhundert erschöpft sich in Verona fast ganz in der Sepulcralkunst.

Nur wenige Werke, wie das Portal von S. Anastasia mit der Verkündigung, Geburt, Anbetung einer Marienstatuette, Kreuztragung, Kreuzigung und Auferstehung, oder der Altar der hl. Agatha im Dom bieten hervorragendere Beispiele anderen plastischen Schaffens. Auch diese Werke stehen mit der Werkstatt der Campionesen im engen Zusammenhang. Von den Grabbauten der Scaliger auf dem kleinen Friedhof von S. Maria antiqua, schließt sich die Tumba des Alberto della Scala in ihren einfachen Formen noch an die altchristliche Form an. Demgegenüber entwickelt sich bereits der Grabbau des Can Grande († 1329, Abb. 150) zu einem imposanten Prunkbau. Der Sarkophag, auf dem die Gestalt des Toten ruht, steht unter einem hohen turmartigen Baldachin. Hoch oben, als die Bekrönung des Ganzen der Herrscher selbst in voller Turnierrüstung, stolz auf seinem Schlachtroß (Original jetzt im Museum). Im Stil schließt sich die Arbeit an Giovanni da Campiones Reliefs am Portal im Baptisterium

in Bergamo (1340) an. Die Reiterfigur in Verona jedoch ist bedeutend entwickelter und bewegter als der hl. Alexander Giovannis über dem Nordportal von S. Maria Maggiore in Bergamo (1353). Auch das folgende Scaligergrab, das Monument des Mastino II. († 1351), muß noch der Richtung Giovannis zugezählt werden. Der Stil Bonnino da Campiones, der das Grab des Cansignorio (1375) schuf, entwickelt sich weiter. Die Architektur in ihrem komplizierten Aufbau wird eleganter und leichter, fast spielerisch. Die Reliefs an der Tumba gewinnen an Tiefe, die Szenen an Bewegtheit. Auch die Reiterfigur auf der Spitze des Baldachins gelangt langsam zur Sicherheit einer realistischen Auffassung und steht der Reiterfigur des Barnabò Visconti in Mailand, Museo archeologico äußerst nahe. Bonnino scheint außer in Verona vor allem hier in Mailand gearbeitet zu haben, wo wir seine Hand an verschiedenen Arbeiten, vor allem in S. Eustorgio wieder finden können. Die übrigen Gräber Veronas, wie das des Guglielmo da Castelbarco bei S. Anastasia, schließen sich den Scaligergräbern auch in der Form an. Daneben treten dann gegen Ende des Jahrhunderts starke Einflüsse der venezianischen Schule, vor allem der de Sanctiswerkstatt (s. S. 189), wie des Giovanni della Scala (1359) in S. Maria antiqua und des Barnaba Morani in S. Fermo Maggiore.

Abb. 150. Grab des Can Grande. Aufsatz. Verona

Venedig und sein Kreis.

Für Venedig bringt erst das 14. Jahrhundert die völlige Überwindung des bis jetzt herrschenden byzantinischen Stiles. Die ersten Vorboten der Wandlung — in schüchterner Form — können wir an dem Relief des in Orantenform dargestellten hl. Hermolaus bei S. Simeone Grande und dem Madonnenrelief an S. Paolo (Abb. 151) erkennen. Die Starrheit des Schemas beginnt sich hier langsam zu lockern. Noch deutlicher läßt sich das Fortschreiten eines originalen einheimischen Stiles an dem bemalten Holzrelief des hl. Donatus (1310) im Dom von Murano beobachten. Auch das Relief mit dem Marientod am Sarkophag des Dogen Francesco Dandolo († 1339) in Seminario patriarcale, versucht den Figuren ein stärkeres individuelles Leben und lebhaftere Bewegung einzuhauchen, wenn auch das Schema sich noch an die byzantinische Art anlehnt.

Die weitere Entwicklung der venezianischen Plastik läßt sich zum größten Teil an der Grabplastik verfolgen. Nach einigen künstlerisch schwachen Werken aus der ersten Hälfte des

Abb. 151. Maria zwischen Petrus und Paulus. Venedig, San Paolo

Jahrhunderts beginnt hier nach der Mitte des Jahrhunderts ein starker Aufschwung sich vor allem in den Arbeiten der Gebrüder de Sanctis und ihrer Werkstatt zu zeigen.

Das Grab des Dogen Andrea Dandolo (1354) in S. Marco erinnert in dem Aufbau noch an die Tumba des B. Enrico in Treviso, aber seine Ausstattung mit den beiden Reliefs zwischen den Einzelfiguren ist eine reichere. Diese einfache Form weicht gegen Ende des Jahrhunderts einer reicher entwickelten in dem Grabe des Dogen Marco Cornaro († 1367) in S. Giovanni e Paolo, das bereits 5 Freifiguren in Nischen über dem Sarkophage anordnet. Die Maria (Abb. 154) inmitten der Apostel und zweier Engel wird von Venturi Nino Pisano zugeschrieben. Sein Einfluß ist unverkennbar. Doch werden wir wohl mit Planiscig die Ausführung eher einem Venezianer zuweisen, ist doch die Ähnlichkeit mit den Seitenfiguren, die von Ninos Stil in ihrer Fülle beträchtlich abweichen, so groß, daß auch sie einem venezianischen Künstler zugeschrieben werden muß. Das Grab des Dogen Michele Morosini († 1382) ebendort mit seinem in einem Nischenbogen eingerahmten Kreuzigungsmosaik und den beiden flankierenden turmartigen Aufbauten, in denen Statuetten unter Baldachinen, erscheint stilistisch bereits als Vorläufer der Renaissancegräber, als deren erster Vertreter das Grabmal des Antonio Venier († 1400) ebenfalls in S. Giovanni e Paolo angesehen werden kann.

Abb. 152. Grab des Rainerio degli Arsendi. Padua, Santo

Die Entwicklung der Trecentoplastik läßt sich außerhalb der Grabskulptur nur an wenigen Beispielen verfolgen. In erster Linie sind es hier die Kirchen, die in ihren Portalen dem Bildhauer Gelegenheit zu reicher Betätigung geben. Als erstes Werk nenne ich eine thronende Madonna mit Stiftern (1345), ein Relief, das sich ehemals über dem Eingang der Scuola della Carità befand (jetzt in der Akademie). Trotz seiner altertümlichen Steifheit in der starren, frontalen Anordnung der Madonna, zeigt dieses Werk in seiner ganzen Ausführung toskanischen Einfluß. Dieser tritt schon bei den folgenden Werken stark zurück, und macht immer mehr einer Selbständigkeit des Stils Platz. Das fühlen wir bereits bei dem Skulpturenzyklus des Hauptportals von S. Lorenzo in Vicenza (1344). Besonders die Stifter-

Abb. 153. Paolo und Jacobello Masegne, Marienkrönung (Ausschnitt). Bologna, S. Francesco

Abb. 154. Madonna vom Grab des Marco Cornaro. Venedig, S. Giovanni e Paolo

figur und die thronende Maria in der Lünette zeigen die Überwindung aller fremden Einflüsse. Vor allem in der naturalistischen Treue, mit der der zwerghafte Stifter dargestellt ist, zeigt sich die Selbständigkeit, zu der sich die venezianische Kunst durchgerungen hat. Die Darstellung der thronenden Maria steht der Mittelgruppe am Sarkophag des Dogen Bartolomeo Gradenigo (1342) in S. Marco in Venedig nahe, und zeigt, daß das Portal der venezianischen Schule zugerechnet werden kann.

Zwei Werkstätten sind in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts charakteristisch für die Eigenart der venezianischen Kunst. Die Familie de Sanctis und die Gebrüder Jacobello und Pierpaolo dalle Masegne liefern die Hauptwerke der Plastik nicht nur für Venedig, sondern werden auch in den Nachbarstädten bei größeren Aufträgen herangezogen.

Der Bau der S. Felice-Kapelle im Santo zu Padua durch Andriolo de Sanctis (1372—77) zeigt, daß dieser vor allem als Architekt tätig war. Die Figuren unter Baldachinen an der Außenwand können als charakteristische Werke seiner Spätzeit angesehen werden. Wir verfolgen hier seine Weiterentwicklung von seinen beiden frühen beglaubigten Arbeiten, den beiden Gräbern des Ubertino († 1345) und des Jacobo von Carrara († 1350), jetzt in der Eremitanikirche zu Padua. Ursprünglich in S. Agostino aufgestellt, haben sie bei ihrer Übertragung 1816 schwer gelitten. Fast der ganze Freskenschmuck, der das Feld zwischen dem Nischenbogen über dem Sarkophag ausfüllte, der auf Konsolen steht, ist verloren. Der Tote auf dem Paradebett, unterhalb dessen vier betende Engel knieen, ist dem Beschauer entgegengeneigt. Auf der Vorderseite der Tumba steht auf einer Arkade Maria, an den

beiden Seiten je ein Engel. Der Verstorbene ist in ungemein realistischer Auffassung gegeben. Sein Kopf ist ausdrucksvoll und voll persönlichen Lebens, weich schmiegen sich die Falten des Gewandes an den Körper an. Fortschrittlicher noch in der Bewegung sind die Freifiguren der Tumba. Moschetti (L'Arte 1904, S. 887) erkannte dann als erster die Zugehörigkeit des Enrico Scrovegnigrabes in der Arenakapelle zu den beiden Carraragräbern aus der Gleichartigkeit des Ausdrucks. Bald nach der Ausführung der Felice-Kapelle im Santo stirbt 1377 Andreolo. Schon die Figuren auf dem Altar der Kapelle sind nicht mehr von seiner Hand, sondern von der des Ragnaldinus. Sie sind derber und massiger in den Proportionen.

Auch in Venedig lassen sich die Arbeiten der Werkstatt Andreolos de Sanctis in großer Zahl feststellen. Das schönste Werk der Schule ist der Sarkophag des Dogen Andrea Dandolo (1354) in S. Marco. Die Tumba ist reich verziert. Auf der Vorderfläche finden wir 2 Reliefs mit dem Martyrium des hl. Andreas und des hl. Johannes Ev. Eleganter in den Formen ist das Grab des Rainero degli Arsendi in Padua, Santo (1358) (Abb. 152), das Venturi dem Andreolo selbst zuschreibt.

Von der de Sanctis-Werkstatt führt der Weg über die beiden Meister Pier Paolo und Jacobello dalle Masegne direkt zur neuen Kunst der Renaissance. In diesen beiden vollzieht sich der Bruch mit der Gotik. Während in Florenz bei dieser Umwertung des Stiles die Anlehnung an die Antike eine große Rolle spielt, fehlt dieses Element bei den venezianischen Übergangsmeistern völlig. Ihre Lehrmeisterin ist die Natur, ihre Kunst baut sich auf einer starken Naturbeobachtung auf. Daher ihr Realismus, Freiheit der Bewegung, Natürlichkeit des Faltenwurfes, den die Körperform bedingt, vor allem die Überwindung jeder Flächenhaftigkeit und der Übergang zu räumlicher Behandlung, als die charakteristischen Züge ihrer Kunst. Ihr Hauptwerk, der große Marmoraltar in S. Francesco in Bologna (Abb. 153), der 1388 begonnen wurde, zeigt in einigen Teilen, wie dem hl. Johannes d. T., eine ungemein realistische Faltenbehandlung und glänzende Körperdurchbildung. Den Anteil der beiden Brüder an diesem Werke zu scheiden ist noch nicht gelungen, vor allem, da spätere Ergänzungen und Überarbeitungen die kunsthistorische Betrachtung erschweren. Der Aufbau mit den Reliefs aus dem Leben des hl. Franciscus am Sockel, 8 Heiligen zu Seiten der Marienkrönung in der unteren Reihe und 8 Heiligenbüsten in der oberen Reihe ist der reichste, den die oberitalienische Kunst bis dahin geschaffen hat. Betrachtet man kurz vorher entstandene venezianische Arbeiten, wie die Figuren über dem Cornarograb in S. Giovanni e Paolo, so erkennt man die rasche Entwicklung. Wie rasch diese vor sich ging, lehrt folgende Betrachtung: In der frühen Arbeit von der linken Seite des Grabe des Giovanni da Legnano († 1383), jetzt im Museo civico in Bologna, lehnt sich der Künstler im Typus an die Bologneser Professorengräber an. In zwei gleichen Reihen bauen sich die Hörer hintereinander auf. Die Szenen der Franzlegende vom Altar in S. Francesco zeigen dieser flächenhaften Reliefbehandlung gegenüber bereits ein weit entwickelteres Raumgefühl. Noch körperlicher erscheinen die Figuren vom Lettner in S. Marco, die die Brüder 1394 ausführen. Die Faltenmotive sind klar durchgeführt. Jede kleinliche Detaillierung verschwindet. Dabei ist die Bewegung der einzelnen Figuren ruhiger, das Stehen sicherer geworden. Bald darauf hören wir von einer Berufung der Künstler an den Mailänder Dom (1399). Als spätestes Werk führt Pier Paolo 1400—1404 das Südfenster am Dogenpalast aus.

Was diesen Werken in Venedig folgt, steht bereits im vollen Licht der Renaissance.

Literatur: A. G. Meyer, Das venezianische Grabmal. Jahrb. d. K. pr. K. X. 1889. — Biscaro, Le tombe di Ubertino e di Jacopo da Carrara. Arch. stor. dell'Arte 1899. S. 88. — v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig 1903. — Planiscig, Jahrb. der Sgl. d. all. Kaiserh. Wien. 1916. XXXIII. S. 31.

Bologna.

Hier kreuzt sich der Einfluß der venezianischen Kunst mit der florentinischen. Doch läßt sich die lokale Eigenart der Plastik deutlich erkennen. Wenn auch auswärtige Künstler berufen werden, wie die Brüder Masegne, Jacopo Lanfrani aus Venedig, oder Andrea da Fiesole aus Florenz, so bringen diese Künstler wohl Anregungen, verwischen aber nicht das Besondere des einheimischen Stiles. Die Haupttätigkeit der Plastiker richtet sich auch in Bologna auf die Grabplastik, vor allem der Professorengräber, deren Anordnung wir schon auf dem Grab des Cino de Sinibaldi in Pistoja (s. S. 153) in der Form finden, daß der verstorbene Lehrer im Kreise seiner Schüler dargestellt wird.

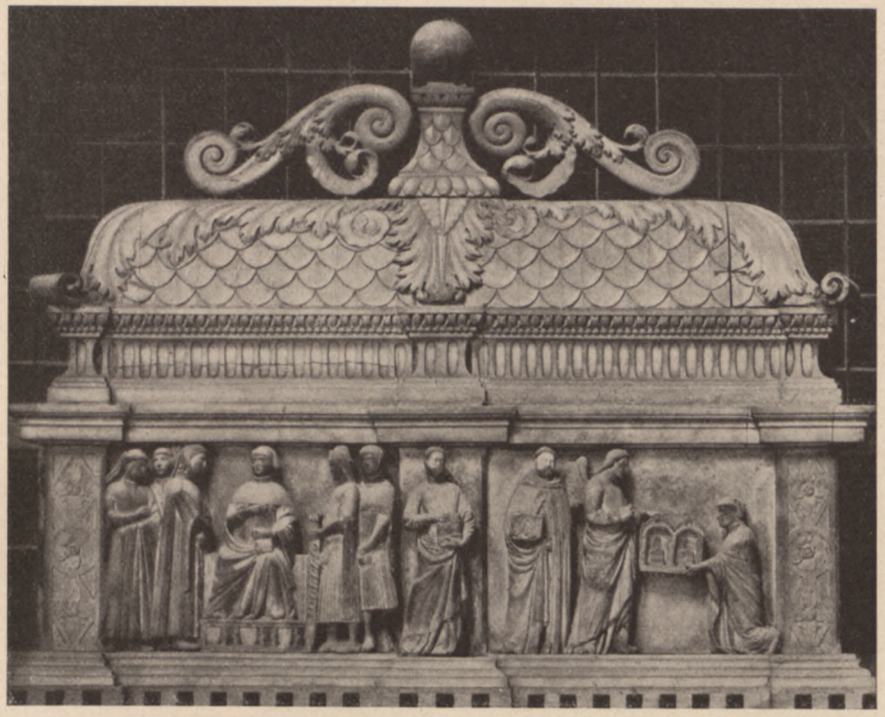


Abb. 155. Jacopo Lanfrani, Grab des Taddeo Pepoli. Bologna, S. Domenico

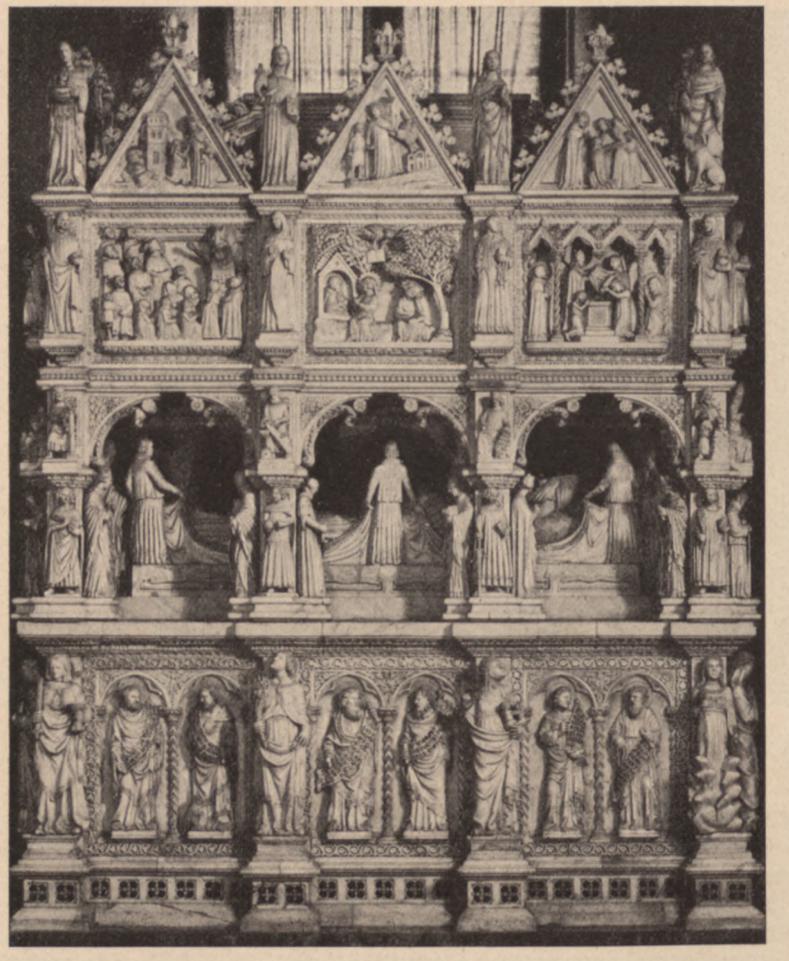
Die Beispiele aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts bieten künstlerisch keine besonders individuellen und charakteristischen Leistungen. Ich nenne nur die Grabsteine des Bertoluzzo de Preti († 1318), Michele da Bertalia († 1328), Bonandrea de Bonandrei († 1333), Pietro Cerniti († 1335) und des Bonifazio Galuzzi († 1346) im Museo civico. Die erste individuelle Leistung der Grabplastik, das Denkmal des Taddeo Pepoli (Abb. 155) des Herrn von Bologna (1337—47), wird schon von Vasari, wie das Professorengrab des Giovanni d'Andrea Calderini († 1348) im Museo civico dem Venezianer Lanfrani zugeschrieben (Brunelli, L'Arte VIII, S. 355). Die beiden Reliefs der Vorderseite des Pepoligrabes zeigen den Herrscher im Kreise seiner Berater, im Begriffe, dem hl. Michael und Thomas von Aquin eine Kapelle zu weihen. In ihren klaren, zeichnerischen Formen berühren sich diese Reliefs stark mit toskanischen Arbeiten. Die beiden Reliefs der Rückseite dagegen sind malerischer, weicher und stehen der venezianischen Art näher.

Andrea da Fiesole, der sich an die alte Form der Professorengräber anlehnt, ist kräftiger in der Reliefbehandlung. In dem Sarkophag des Roberto und Riccardo di Saliceto (1399) aus dem Hof von S. Martino Maggiore, sowie des Bartolomeo da Saliceto († 1412) im Museo civico zeigt er sich den toskanischen Meistern vom Ende des Jahrhunderts stark verwandt.

Aus der Übergangszeit zur Renaissance sind neben den Arbeiten der delle Masegne (s. S. 190), vor allem die von Vierpässen umrahmten Reliefs mit Heiligenbüsten am Sockel von S. Petronio zu nennen. Urkundlich stammt der hl. Petrus von Giovanni di Riguzzo (1393), während Paolo Bonaiuto aus Venedig (1397) den Auftrag für einen hl. Domenicus, Franciscus und Florian erhält. Man glaubt in der scharfen Faltenbildung der Gewänder und dem starken Realismus des Ausdrucks, den Einfluß des Hans Ferrabech zu erkennen, der für den Sockel den hl. Paulus gearbeitet hat und 1393 die Madonna della Pace, die 1403 schon in die erste Seitenkapelle übertragen wurde. Noch dramatischer wird der Ausdruck der Propheten und Heiligenfiguren unter den Fenstern von S. Petronio (1393—1400), die im Zusammenhang mit den gleichzeitigen Skulpturen des Mailänder Domes stehen und ebenfalls nordischen Einfluß erkennen lassen.

Die erste Überwindung der Gotik knüpft sich in Bologna an den Namen Jacopo Quercias.

Literatur: Venturi, L'Arte VIII. S. 33. — J. B. Supino, La scultura in Bologna nel sec. XV. 1910.



156. Bonino da Campione (?), Arca des hl. Augustinus. Pavia

Mailand.

Balduccio aus Pisa brachte den entscheidenden Anstoß in Mailand zur Entwicklung der Kunst in die Bahnen der Hochgotik (s. S. 150). An seine Seite treten als seine Gehilfen die Campionesen, empfangen von ihm Anregungen und bilden den Stil Oberitaliens durch diese toskanischen Einflüsse weiter. Wir sahen, wie ihr Schaffen bis Verona wirkt. Noch stärker stehen die Nachbarstädte Mailands, Monza und Pavia, unter ihrem Einfluß. Schon am Hauptwerk Balduccios, dem Sarkophag des Petrus Martyr, war ihre Teilnahme keine geringe. Auch an den Figuren des Domes von Cremona scheinen sie mitgearbeitet zu haben.

Das bedeutendste Werk ihrer Schule ist die Arca des hl. Augustinus in S. Pietro in Ciel d'Oro zu Pavia (ca. 1350—80), die die Vorzüge und Nachteile der Campionesen am klarsten erkennen läßt (Abb. 156): ihr starkes dekoratives Talent im Aufbau eines architektonisch klar gegliederten Werkes und die Mängel in der Einzelausführung, eine gewisse Trockenheit im Stil. Auch hier sehen wir die toskanischen Einflüsse. Besonders deutlich lassen die Reliefs mit Szenen aus dem Leben des Heiligen in ihrer Auffassung diese Einwirkungen, die Balduccio vermittelte, von dessen Arca in Mailand sie auch die Gesamtkomposition entlehnten, erkennen. Es ist interessant, daß Vasari das Werk dem Agostino und Agnolo di Ventura (s. S. 152) zuschreibt. Wer der ausführende Meister war, ist unbekannt. Große Stilverwandtschaft zeigten die Reliefs mit den Arbeiten Bonnino da Campiones in Verona.

Seine Art läßt auch das Reitergrab des Barnabò Visconti im Museo archeologico zu Mailand, sowie der bezeichnete Sarkophag des Folchino de Schizzi († 1357) am Dom in Cremona erkennen. In diese Richtung gehören eine Reihe Mailänder Sarkophage, vor allem das Grab des Salvarino Aliprandi in S. Marco († 1344), ferner der Sarkophag des Giovanni da Fagnano († 1376) im Museo archeologico. Von den Nachfolgern Bonninos arbeitet Matteo da Campione († 1396) an der Fassade des Domes von Monza und errichtet dort im Innern die Kaiserkanzel (1386), deren Brüstung Reliefs mit den Aposteln und der Krönung eines deutschen Kaisers zeigt.

Die bedeutendste Aufgabe für die lombardische Kunst bot die Ausschmückung des Domes. Nirgends können wir die verschiedenen Entwicklungsstufen des Stiles von der Hochgotik bis zur vollen Entfaltung der Renaissance

so scharf erkennen, wie an diesem Marmortempel. Nirgends tritt die Mischung des herben nordischen Charakters mit dem weichen und formalen Italiens so rein in die Erscheinung, wie in diesem Werke. Ein deutscher Meister Hans von Fernach aus der Gegend von Freiburg arbeitet 1389 die Halbfigur Christi über dem hl. Grabe im Chor. Von ihm stammt auch die Portallünette über der südlichen Sakristeitür (1393—1397, Abb. 157). Es ist interessant, aus den Bauakten zu erfahren, daß die Sachverständigenkommission mit der überreichen Ausschmückung der Lünette nicht einverstanden war und eine Vereinfachung forderte. Offenbar empfanden die italienischen Meister das Fremde im Stil, trotzdem der deutsche Meister sich dem italienischen Geschmack anzupassen versuchte. Neben ihm steht als wichtiger Meister wieder ein Campionese, Jacobus Filius Ser Zambonini. Er hat die Bekrönung des Tabernakels über der nördlichen Sakristeitüre (1391—95) ausgeführt. Hier thront Christus in der Mandorla, von den himmlischen Heerscharen angebetet. Aber auch bei diesem lombardischen Meister macht sich ein nordischer Einfluß bemerkbar. Wie auf den Alabasterreliefs der englischen Schule sind die Falten scharf und kantig geschnitten.

Abb. 157. Hans von Fernach. Portallünette. Mailand, Dom, Sakristei

Giovannino de Grassi bemalte 1395 die Gruppe. Daneben schuf dieser Meister aber auch eigene Bildwerke und geht darin stilistisch einen Schritt voran. In seiner Gruppe der Samariterin (1391—96), die für den Brunnen der südlichen Sakristei bestimmt war, empfinden wir bereits den Geist der Renaissance. Für die Wertschätzung Giovanno's spricht auch, daß ihm der Entwurf zu dem Grabe Galeazzos II. Visconti übertragen wurde. Er leitet als erster Künstler bewußt zu der Renaissance über (Toesca, L'Arte 1905 S. 329).

Literatur: Venturi, IV. u. VI. — Burckhardt, Cicerone[7] II, 2. — A. G. Meyer, Lombardische Denkmäler des XIV. Jahrhunderts. 1893. — Ders., Oberitalienische Frührenaissance 1900. — Presenti, Bergamo 1910. — G. Biàdego, Verona 1909. — Courajod, Leçons prof. à l'école du Louvre. 1901. S. 209. — Biscaro, Archivi storico lombardo 1909. — Malaguzzi-Valeri, Milano I. 1906. — Boito, Il duomo di Milano. — Nebbia, La scultura del Duomo di Milano 1908.

Abb. 158. Apsismosaik. Rom, S. Francesca Romana

4. Die Malerei des späten Mittelalters.

A. Rom.

12.—13. Jahrhundert.

Die überragende Bedeutung des Papsttums und Roms im 13. Jahrhundert, seine Weltmachtstellung und die damit verbundenen Beziehungen einerseits zu den nördlichen Ländern, Frankreich und Deutschland und dem Süditalien Friedrichs II., andererseits aber auch durch die Kreuzzüge zu Byzanz und den östlichen Mittelmeerkulturen, spiegelt auch die Kunst der Stadt. Eine gesteigerte Bautätigkeit setzt ein. Neue Kirchen und Paläste entstehen, die alten aber werden sorgfältig in Stand gesetzt, vor allem mit kostbarem Bildschmuck versehen und zeitgemäß erneuert.

Manche dieser Schöpfungen hat die spätere Zeit spurlos vernichtet; einzelne aber sind wenigstens in Zeichnungen erhalten, die geeignet sind, uns den Verlust der Originale doppelt fühlbar zu machen. Wir wüßten heute wohl kaum etwas von den wertvollen Fresken, die Calixtus II. (1119—24) im Sitzungssaal des Lateran anbringen ließ, oder denjenigen, die Innocenz II. (nach 1138) zur Verherrlichung der Krönung Lothars im Lateran in Auftrag gab, wenn sie uns nicht wenigstens in den Zeichnungen der Codices Barberini im Vatikan (Nr. 4423) erhalten geblieben wären (De Rossi, Gli Studi in Italia IV, 1881). Schlimm ist es auch um unsere Kenntnis der großen Freskenzyklen von S. Paolo f. l. m. und der alten Petersbasilika bestellt. Die von ihnen erhaltenen Zeichnungen sind nicht im Stande, sie stilistisch mit Sicherheit zu werten.

Vgl. Müntz, Rev. de l'Art chrét. 1898 S. 1. — C. R. Morey, Lost Mosaics and Frescoes of Rome of the Mediaeval Period 1915. — Garber, Wirkungen der frühchristlichen Gemäldecyklen der alten Peters- und Paulsbasiliken in Rom. 1915. Rez. von Oddi, L'Arte 1924 S. 40. — Ferner Venturi, Storia V. —

Trotz aller Verluste ist aber der erhaltene Schatz von Denkmälern doch noch so reich, daß er wenigstens einen Überblick über die Entwicklung und die verschiedenen Stilrichtungen derselben, vor allem der einheimisch-römischen als auch der byzantinischen erkennen läßt.

Noch so gut wie frei von byzantinischen Einflüssen sind die drei großen Mosaikschöpfungen des 12. Jahrhunderts, die Apsiden von S. Clemente (Abb. 159), S. Maria Nuova — jetzt S. Francesca Romana genannt (Abb. 158) und S. Maria in Trastevere (Abb. 160), sowie die Fassade der letzteren Kirche (Abb. 161). Diese sind in ihren Hauptteilen nur die Erneuerung der ursprünglichen frühchristlichen Werke. Aber auch die hinzugekommenen selbständigen Teile zeigen ganz nebensächliche byzantinische Stileigenschaften. Erst mit dem Jahre 1218, in dem Honorius III. zuerst byzantinische Mosaizisten nach Rom berief, um das Apsismosaik von S. Paolo f. l. m. zu schaffen, beginnt der byzantinische Einfluß stärker zu werden, um von da an bis ins 13. Jahrhundert hinein sich durchzusetzen und sichtbar zu bleiben. Meister rein byzantinischer Schule werden wir auch unter den Künstlern von Subiaco und Anagni treffen. Dieses Nebeneinanderlaufen beider Richtungen verschwindet aber schnell. Bald beginnen sie sich gegenseitig zu beeinflussen und immer mehr zu durchdringen. Eine solche gegenseitige Befruchtung ist schon in den beiden Werken nicht ganz zu verkennen, die ich als Höhepunkt beider Stilrichtungen bezeichnen möchte, den von dem einheimisch romanischen Stil beherrschten Fresken von S. Clemente (s. S. 46) und den byzantinischen in S. Croce in Gerusalemme, die unter Papst Lucius II. (1144—45) entstanden sind. Je stärker die gegenseitige Einwirkung ist, desto schwerer wird die klare Scheidung beider Richtungen. Und selbst die großen Meister vom Ende des 13. Jahrhunderts, wie Torriti, Rusuti, ja der größte, Cavallini, vermögen trotz ihrer stark ausgeprägten römischen Individualität den byzantinischen Einfluß nicht ganz zu verleugnen. Da setzt gegen Ende des 12. Jahrhunderts eine Wandlung ein. Sie wird stärker, bis sie die Macht erlangt; ein neuer Stil dringt von Norden her vor und macht sich alles untertan. Paris ist die Wiege der neuen Geistigkeit. Die Gotik hält ihren Einzug auch in Italien und bald sollte sich ihre Wirkung in der Kunst zeigen, wenn auch in anderem Sinne als in den Ländern ihres Ursprungs, besonders Frankreich, von wo diesen Stil Miniaturen und Kleinplastiken sowohl, wie der persönliche Verkehr nach Italien übertragen. Die Wirkung zeigt sich in einer freieren Behandlung der ikonographischen Bildgestaltung, einer Belebung der Komposition und gesteigerten Bewegung besonders in der Plastik und in einer größeren Schönfarbigkeit in den Werken der Malerei. Zuerst wohl erscheint diese Stilwandlung deutlich in dem Zyklus von S. Giovanni a Porta latina. Während hier die Fresken der Tribuna noch den primitiven, linearen Stil der alten Richtung aufweisen, zeigen die Bilder der Längswände bereits die größere Belebung in Form und Farbe, wie sie der neue Stil brachte. Noch mehr entfernte sich der Meister der Fresken von SS. Cosmas und Damian zu Beginn des 13. Jahrhunderts von dem alten Schema und in den Fresken der Sylvesterkapelle von SS. Quattri Coronati läßt die Auffassung des Raumes den neuen Gedanken bereits klar erkennen. Leider sind die Fresken in S. Lorenzo f. l. m. zu stark übermalt (Abb. 163), um als vollgültige Zeugnisse zu dienen. Trotzdem läßt sich das eine mit Sicherheit feststellen, daß in ihnen die Stilwandlung sich anbahnt.

Wir haben bereits bei der Schilderung der Entwicklung der italienischen Plastik im Trecento die große Stilwandlung ausführlich geschildert, wie sie mit dem Eindringen der Gotik stattfand. Vom herben, frischen Norden her war diese Kunst im Kampf mit der „maniera greca", auf die Antike sich stützend, eingedrungen. Denselben Entwicklungsgang zeigt nun die Malerei. Am Anfang stehen hier die musivischen Arbeiten der Cosmaten und mit diesen zusammengehend die Arbeiten der schon genannten Meister Giovanni di Cosma, Rusuti, Torriti und Cavallini. Zeigen Cavallinis Fresken in S. Paul eine volle Anlehnung an den dortigen alten Zyklus der

Abb. 159. Apsismosaik. Rom, S. Clemente

christlichen Antike, so entsteht seine Weltgerichtskomposition in S. Cecilia vor allem in ihrer reichen Farbengebung deutlich unter dem Eindruck der neuen gotischen Kunst.

Ebenso behält Torriti in seiner Apsiskomposition der Lateransbasilika das frühchristliche Schema bei, während er in dem Apsismosaik von S. Maria Maggiore seine Marienkrönung der neuen Auffassung anpaßt. Der Freskenschmuck der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, an dem die römischen Meister starken Anteil haben, wird uns diese Entwicklung noch deutlicher zeigen (Abb. 173—176). Die volle Verschmelzung der verschiedenen Richtungen, die Überwindung der mittelalterlichen Anschauung war erst Giotto vorbehalten, dem großen Florentiner.

Nachdem wir so die großen Richtlinien dieser Entwicklung im allgemeinen gezeichnet haben, wollen wir nun versuchen, die Einzelerscheinungen dieser Periode in ihrem Wesen und ihrer Stellung zum Ganzen zu untersuchen. Als den Wendepunkt der mittelalterlichen und neuen Kunst bezeichneten wir den Mosaikschmuck der drei Apsiden S. Clemente, S. Francesca Romana und S. Maria in Trastevere. Die erstere, S. Clemente (Abb. 159), deren Ursprung auf Constantin zurückgeführt wird, wurde unter Paschalis II. (1099—1118) erneuert. Um 1118 war wohl auch das Apsismosaik fertiggestellt. Seine Anlage ist folgende: Auf dem Tribunabogen über der Apsis befindet sich in der Mitte oben ein Medaillon mit dem Brustbild des segnenden Erlösers, neben ihm in Wolken die Symbole der Evangelisten. Darunter sitzen links die hl. Petrus und Clemens, rechts Paulus und Laurentius. Unter diesen als Abschluß weisen Jesaias und Jeremias auf Christus hin.

Eigenartig ist die bildnerische Ausschmückung der Apsis selbst. Im Mittelpunkt steht, das Ganze beherrschend ein Kreuz mit Christus, ihm zur Seite Maria und Johannes. Die freibleibenden Teile des Kreuzbalkens aber sind durch zwölf Tauben, als Symbole der Apostel, ausgefüllt. Das Kreuz wächst aus einer Krone von Akanthusblättern heraus. Aus dieser Blätterkrone sprießen stilisierte Weinranken, welche die ganze übrige Fläche überspannen und ausfüllen. Die Enden der Rankenspiralen gehen in phantastische Pflanzenornamente über, welche den Innenkreis dieser Spiralen ausfüllen. Zwischen den Ranken, symmetrisch verteilt, sind die Gestalten der vier Kirchenväter und profane Personen, welche die Gemeinde versinnbildlichen, dargestellt. Aus der Blattkrone unten ergießen sich die vier Paradiesflüsse, aus denen zwei Hirsche trinken. Außerdem stehen hier Pfauen und andere Vögel. Die leicht erkennbare Idee der Komposition — die Kirche als Weinstock, der in Christus wurzelt — wird noch durch die Inschrift, welche die Darstellung geschickt nach unten abschließt, besonders

Abb. 160. Christus und Maria. Rom, S. Maria in Trastevere

hervorgehoben: „Ecclesiam Christi viti similabimus isti, quam lex arentem, sed crus (crux) facit esse virentem." Unter dieser Inschrift als Abschluß des Ganzen nahen von beiden Seiten her, aus Jerusalem und Bethlehem kommend, je sechs Lämmer dem in der Mitte stehenden nimbierten Lamm Gottes.

Wilpert möchte das ganze Apsismosaik als frühchristlich ansehen. Er geht darin offenbar zu weit. Frühchristlich ist in der Komposition das Rankenwerk, das an die Darstellung im Lateran erinnert und die symbolische Wiedergabe der Apostel als Lämmer und Tauben. Dagegen entspricht die Darstellung der Kirchenväter und des Volkes der spätmittelalterlichen Auffassung. Auf Grund der stark byzantinisierenden Art der Mosaiken am Tribunenbogen wollte Zimmermann das ganze Werk, auch die Apsis, in das 13. Jahrhundert im Anschluß an die Apsis von S. Paul stellen. Dem widerspricht jedoch besonders die noch rein lineare Auffassung der Personen in der Apsis. In der Farbengebung erinnern die hart nebeneinander gesetzten kräftigen und ungebrochenen Töne entschieden an die Fresken in S. Croce in Gerusalemme. Die Farbentechnik dieser ist aber wohl an byzantinischen Vorbildern geschult; die Zeit ihrer Entstehung die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts. In Komposition und Auffassung aber fällt die nahe Beziehung der Mosaiken aus S. Clemente mit den Darstellungen aus S. Maria in Trastevere und S. Francesca Romana in die Augen. Die Frage ist auch hier: Sind die Apsisdarstellungen dieser beiden Kirchen Wiederholungen frühchristlicher Vorbilder?

Die Neugestaltung der vom Papst Julius im 6. Jahrhundert geweihten Basilika S. Maria in Trastevere (Abb. 160) geschah durch Innocenz II. (1130—43) und wurde in den Jahren 1140—48 durchgeführt.

Die Apsisdarstellung ist folgender Art: In der Mitte thront Christus; über ihm ragt die Hand Gottes aus Wolken. Des Heilands Hand ruht auf den Schultern seiner Mutter. Rechts neben dieser Mittelgruppe stehen

Abb. 161. Maria und kluge Jungfrauen. Rom, S. Maria in Trastevere. Fassade

Calixtus, Laurentius und Innocenz II., links Petrus, Cornelius, Julius und Kalepodius. In dem Streifen darunter eilen wie in S. Clemente die zwölf Lämmer zu dem Lamm Gottes. Wilpert nimmt nun an, Maria und Papst Innocenz seien neu hinzugefügt. In allen übrigen Figuren sieht er altchristliche Bestandteile. Ikonographisch betrachtet wäre diese Annahme möglich. Denn die Auffassung ist dem 6. Jahrhundert geläufig, stilistisch aber lassen sich unsere Darstellungen nicht von denen in der Apsis von S. Francesca Romana (Abb. 158) trennen. Sind diese auch qualitativ schwächer, so treffen wir doch hier wie dort dieselbe lineare Behandlung in der Darstellung der Figuren und die in ihren Proportionen untersetzten Gestalten an.

Ihre Entstehung fällt in das Jahr 1161 ungefähr und geschah unter Alexander III. In der Mitte der Apsis thront Maria. Ihr zur Seite stehen unter Arkaden rechts Petrus und Andreas, links Jacobus und Johannes. Besonders die Maria entspricht hier dem mittelalterlichen Typus, wie er sich ähnlich auch als letzter Ausläufer auf dem Tafelgemälde in S. Maria del Sorbo in Campagnano findet. Die schematische Faltenbehandlung der Apostel dagegen läßt byzantinische Einflüsse vermuten.

Zum Vergleich läßt sich hier die etwas frühere Tafel mit dem segnenden Christus in der Kathedrale von Tivoli herbeiziehen, die eine ähnliche schematische Faltenbehandlung aufweist, ohne allzu strenge Anlehnung an die byzantinische Kunst.

Es bleibt noch übrig, die Mosaiken der Fassade von S. Maria in Trastevere, die wohl unter Papst Eugen III. (1143—53) ausgeführt wurden, hier zu erwähnen. Leider aber sind sie so stark erneuert, daß sie zum Vergleich nicht herangezogen werden können. Die Darstellung mit Maria in der Mitte thronend, auf die von beiden Seiten fünf kluge und törichte Jungfrauen zuschreiten, zeigt byzantinische Züge (Abb. 161). Marle setzt ihre Entstehung unter Innocenz III. (1198—1216).

Die wenigen Fresken des 12. Jahrhunderts vervollständigen das Bild, das die Mosaikkunst bot: Fortleben der starken römischen Tradition auf der einen Seite, byzantinische Anlehnungen, meist äußerlicher Art, auf der anderen. Dies interessante Widerspiel zeigen vor allen die Fresken in S. Croce in Gerusalemme, soweit sie erhalten sind (Studi Romani I 1913 S. 245). Ihr Urheber, Lucius II. (1144—45) baute die Kirche um. Die später eingefügte Renaissancedecke

schnitt aber die Bilder von der Kirche ab und so isoliert verfielen sie teilweise. Gut erhalten sind die Fresken auf dem Triumphbogen. Hier ist, wie in S. Clemente, in einem Medaillon der segnende Christus zwischen den Evangelistensymbolen abgebildet, eine Darstellung, die sich in S. Silvester in Tivoli fast genau wiederholt. Auch am Hochschiff befinden sich Fresken dieser Zeit. Es sind 14 Medaillons zu beiden Seiten mit den Bildern der Stammväter Christi, Arbeiten verschiedener Meister, von denen vier in ihrer Eigenart besonders hervorstechen. Alle Bilder aber zeigen deutlich beide Stilrichtungen nebeneinander, die einheimisch römische und die byzantinische. Charakteristisch für diese Malerei ist der vorherrschende grünliche Ton; daneben einige Köpfe mit einem stark farbigen Kolorit in breiter pastoser Pinselführung. Die Figuren selbst sind hager und asketisch aufgefaßt. In der zeichnerischen Art ihrer Behandlung erinnern sie an die Miniaturen von Monte Cassino, mehr aber sind sie schon mit den Fresken in S. Giovanni a Porta latina verwandt. (Styger, Studi Romani 1914 S. 245 und Röm. Quartalschr. 1915 S. 11.)

Diese Kirche wurde unter Coelestin III. (1191—98) eingeweiht. Sie kann als Schulbeispiel einer ausgemalten römischen Basilika gelten, in der Art von S. Pietro bei Ferentillo (s. S. 58). An der Tribunawand sind die vier Evangelistensymbole wie in S. Clemente dargestellt; daneben die apokalyptischen Greise. Die Wände des Hochschiffs zeigen drei Reihen Fresken übereinander. Es sind Szenen des Alten und Neuen Testamentes, die wie in S. Paolo f. l. m., S. Cecilia und in Assisi sich gegenüber stehen. In der oberen Reihe auf der einen Seite Darstellungen aus der Genesis, auf der anderen Darstellungen aus dem Alten Testament. In der mittleren Reihe finden wir die Marien-, gegenüber die Christusgeschichte, wie sie entsprechend in den Szenen des Alten Testamentes vorgedeutet sind. Die untere Reihe mit Passionsszenen vor allem ist stark beschädigt.

Die Bilder der Tribunawand erscheinen als die ältesten. Sie erscheinen ganz beherrscht von dem steifen und strengen Schematismus byzantinischer Kunstauffassung, die sich besonders in der streng symmetrischen Anordnung der apokalyptischen Greise ausspricht; ernst, streng und bewegungslos. Dem entspricht auch die Gebundenheit der Farbengebung. Dem gegenüber bedeuten die Bilder der beiden Längswände einen Fortschritt besonders in der Belebung der Gestalten. Man erkennt deutlich den Willen dieser Künstler, sich von dem byzantinischen Schema, besonders auch ikonographisch loszulösen. Zwar ist die Flächenhaftigkeit noch nicht überwunden, aber die Starrheit der Darstellung weicht einem Streben nach Leben, die Handlung gewinnt an menschlichem Interesse. Dabei wird der Linienfluß weicher und der Schematismus der Falten verschwindet. Auch die Farbengebung ist malerischer.

Dieselbe Wendung zu einer freieren, bewegteren Darstellung, wie in der Malerei macht sich auch in der Mosaikkunst um die Wende des 13. Jahrhunderts bemerkbar. Unter den Werken dieser Kunstgattung ist als das älteste das Mosaik in der von Innocenz III. (1198—1216) erneuerten frühchristlichen Apsis im alten S. Peter. Aus den Resten, die sich in den Grotten erhalten haben, unter denen besonders der Kopf des päpstlichen Stifters selbst bemerkenswert ist, und der alten Zeichnung sind wir im Stande, uns das Bild des Werkes wiederherzustellen. Im oberen Teil thronte Christus zwischen Petrus und Paulus. Darunter nahen auch hier, wie auf den oben besprochenen Bildern von S. Clemente u. a. die 12 Lämmer dem Gotteslamm. Gleichsam im Hintergrunde erhebt sich ein Thron mit dem Kreuz, als Symbol Christi, flankiert von der Ecclesia Romana auf der einen und dem Papst Innocenz III. auf der anderen Seite. In die Nähe dieser Mosaiken von S. Peter sind auch die Heiligenbrustbilder in Sancta Sanctorum zu setzen, vorausgesetzt, daß die Annahme, sie seien unter Innocenz III. entstanden, richtig ist.

Auch der Nachfolger von Innocenz auf dem päpstlichen Stuhle, Honorius III. (1216—27) tritt als Förderer musivischer Kunst auf. Im Jahre 1218 beruft er aus Venedig byzantinische Mosaizisten. Es handelt sich um die Wiederherstellung des frühchristlichen Mosaiks von S. Paul, das aber völlig überarbeitet wurde, wie man an einigen, weniger renovierten herausgenommenen Bruchstücken erkennen kann. Was das Werk trotz der völligen Überarbeitung erkennen läßt, ist eine völlige Wendung zur byzantinischen Kunst. Es ist derselbe Standpunkt, den wir in den

Abb. 162. Weltgericht und Szenen aus dem Leben des hl. Silvester. Rom, SS. Quattro Coronati

byzantinisierenden Arbeiten dieser Zeit außerhalb Roms in Grotta Ferrata, Anagni und Subiaco, kennen lernen werden. Das Apsismosaik von S. Paul in Rom erscheint als Hauptwerk dieser Richtung. Die Anlage ist folgende: Oben thront der segnende Christus zwischen Petrus und Paulus einerseits, Lukas und Andreas andererseits. Darunter steht in der Mitte der Thron mit Kreuz und Leidenswerkzeugen, 2 Engel flankieren ihn. Neben diesen auf jeder Seite 6 Apostel. Außer diesen erscheinen die beiden Stifter dargestellt, Innocenz in der oberen Apsiskomposition, in dem unteren Teil Johannes Gaetani und Adinulfus Sacrista. Ob sich in der Komposition altchristliche Bestandteile befinden, und wie weit wir von Erneuerung sprechen können, läßt sich nicht entscheiden.

Die Einflüsse dieser byzantinischen Richtung wirken weiter in den Fresken fort und lassen sich verfolgen bis zum Zyklus in der Silvesterkapelle an SS. Quattro Coronati, der unter Paschalis II. um 1246 entstanden ist. In dieser Kapelle befindet sich auf der Eingangswand eine Darstellung des Weltgerichts (Abb. 162) und darunter Szenen aus der Legende des hl. Silvester und Constantin, die sich an der Seitenwand fortsetzen. Gegenüber den Fresken von S. Giovanni a Porta latina zeigen diese Darstellungen einen großen Fortschritt. Die Ausdrucksfähigkeit hat sich gehoben und das gesteigerte Minenspiel der Gestalten wirkt dramatisch belebend. Das zeigt gleich das erste Bild, auf dem Constantin den Befehl gibt die Kinder zu töten, um durch deren Blut vom Aussatz geheilt zu werden. Hier sind es besonders die lebhaften Klagegesten der Mütter, welche Bewegung und Leben in die Handlung bringen. Das gilt fast noch mehr von der dritten Szene. Der Kaiser sendet auf den Rat der beiden Apostelfürsten Boten aus, den hl. Sylvester zu suchen. Wir sehen sie davonreiten und empfinden die Bewegung des trabenden Rosses mit realistischer Deutlichkeit. Man möchte hier geradezu an eine Anlehnung an französisch-gotische Miniaturen denken, ebenso wie man die Körperbehandlung des über den Szenen thronenden

Abb. 163. Martyrium des hl. Laurentius. Rom, S. Lorenzo

Weltenrichters eher aus der nordischen Kathedralplastik, als aus byzantinischen Vorlagen erklären kann. Freilich die schematische Behandlung der Gewänder und der Faltenwurf derselben, die vollkommene Isokephalie, vor allem die Flächenhaftigkeit der Komposition lassen den Eindruck des stark Konservativen nicht verwischen. Auch die kulissenhafte Behandlung der Architekturen ohne Perspektive, ohne Verhältnis zu den Figuren und ohne Zusammenhang mit der Handlung, wirken noch altertümlich.

Literatur: Vgl. Muñoz, Il restauro della chiesa e del chiostro dei SS. Quattro Coronati 1914. — Styger, Röm. Quartalschr. 1915 S. 4.

Einen frischeren und fortschrittlicheren Eindruck — anscheinend sogar etwas früher entstanden — machen schon in ihrer größeren Farbigkeit diesem Bilderzyklus gegenüber eine Reihe von Fresken in der Apsis der jetzigen Unterkirche von SS. Cosma e Damiano: Christus zwischen den beiden Marien, zwei Fresken aus der Legende Maria Magdalenas, Christus bei Simon und die Frauen am Grabe. Zwar herrschen auch hier, besonders in der Faltenbehandlung, Gebundenheit und Schematismus, aber sie vermögen nicht den Eindruck des Fortschritts zu zerstören. In der Entwicklungslinie schließen sich diese Fresken an die Malereien von S. Giovanni a Porta lat. an, besonders in der gesteigerten Farbengebung, während sie im Szenenaufbau ganz auf dem Standpunkt jener verharren. Die räumliche Anordnung der Figuren bleibt durchaus unklar. Dazu tritt besonders in der Malszene bei Simon die alte Flächenhaftigkeit der Malweise stark hervor.

Die zeitlich und künstlerisch mit den Fresken von SS. Cosma und Damiano, sowie SS. Quattro Coronati verwandten Zyklen in Anagni und Subiaco werden wir später an besonderer Stelle behandeln (s. S. 203), um den Entwicklungsgang dieser Kunst in Rom selbst nicht zu unterbrechen. In Rom schließen sich an den Stil der Fresken von SS. 4 Coronati verschiedene kleinere Fragmente an, wie das Fresko mit Christus zwischen den Aposteln in S. Giovanni e Paolo (um 1255) mit einem stark altertümlichen Stil. Wichtiger für den Übergang zur Gotik ist der Freskenzyklus

mit Szenen aus dem Leben des hl. Laurentius in der Basilika dieses Heiligen (Abb. 163). Leider sind die Darstellungen völlig übermalt, wodurch die Beischriften verloren gingen, so daß der ursprüngliche Eindruck ganz verwischt ist. Glücklicherweise aber kommen uns hier die Zeichnungen des Cod. lat. Barberini 4403 zu Hilfe, die eine stilistische Untersuchung immerhin möglich machen. Die Handlung erinnert in ihrer dramatischen Lebendigkeit an die Darstellungen von SS. Quattro Coronati. Die Bewegungen sind lebhaft, das Spiel der Figuren gegeneinander in sich geschlossen und ausdrucksvoll. In der Auswertung des Raumes geht der Künstler schon einen Schritt weiter über seine Vorgänger hinaus. Die reine Flächendarstellung ist verschwunden, wie das die Szene „der Heilige unter den Armen" oder seine Geißelung zeigen. Die Handlung entwickelt sich hier schon diagonal zur Vorderfläche. Verschwunden ist auch die Starrheit der Faltenbehandlung. Das Gewand schmiegt sich weich dem Körper an. Die Architektur freilich bleibt noch die romanische mit gedrehten Säulen und Kuppeln. Deutlich erkennen wir aber das Streben, sie in Beziehung zu setzen zu der Handlung, ihr den Charakter als bloße Kulisse zu nehmen und sie als Raumfunktion aufzufassen.

Denselben Stil haben auch ferner in S. Lorenzo die Fresken am Grab des Kardinals Guglielmo Fieschi (1256). Hier zeigt vor allem die thronende Maria eine weiche und malerische Faltenbehandlung. Leider ist auch der andere Freskenzyklus aus der Mitte des Jahrhunderts mit Darstellungen aus der Legende der hl. Katharina und Agatha, der aus S. Agnese nach dem lateranensischen Museum übertragen wurde, so zerstört, daß man ihn schwer zur kunsthistorischen Charakterisierung dieser wichtigen Übergangsperiode heranziehen kann. Immerhin erkennt man auch hier deutlich das Streben nach lebhafter und charakteristischer Bewegung. In den Gesichtern zeigt sich bereits ein ausgeprägter individueller Zug. Nur der Faltenwurf erinnert noch an die Fresken von SS. Quattro Coronati.

Hier ist die Stufe erreicht, auf der nun die nächste Generation der Künstler — ein Torriti und Rusuti vor allem — einsetzten. Nun sind am Ende des 12. Jahrhunderts die Vorbedingungen erfüllt, welche die Kunst befähigt, den Geist, den diese neue Zeit gebar, in sich wirksam zu machen. Von der Antike her war er ausgegangen und hatte zuerst in der Literatur feste Wurzeln geschlagen. Von da erobert er immer weitere Kreise. Wie er die Bildnerei ergreift, haben wir oben (s. S. 178) geschildert. Arnolfo di Cambio war der Künstler, der ihm den Weg gebahnt. Jetzt zieht er auch in die Malerei ein. Die römischen Künstler, Rusuti und Torriti sowohl wie die ihnen parallel gehenden „Cosmaten", vor allem aber Cavallini, werden von der antiken Kunst ergriffen. Das wirkt befruchtend und führt zu einem mächtigen Fortschritt nach jeder Seite hin. Anfangs ist dieses Ringen nach einem neuen Stil noch unsichtbar, es äußert sich mehr als ein Kampf gegen die byzantinischen und mittelalterlichen Formen, aber auch positiv, in die Zukunft blickend in dem Streben nach Naturwahrheit, in einer Beobachtung der realen Proportionsgesetze, wie sie die Antike fand. In einzelnen Fällen gründet sich diese Naturbeobachtung bereits auf Gesetze, wie sie die französische Gotik schon vorausgehend festgelegt hatte.

Zunächst sind es die Cosmaten, welche in der Malerei einen starken Anteil an der Umwandlung des Stils haben. Wir haben im ersten Teil (s. S. 178) bereits ihre Tätigkeit als Bauornamentiker berührt und dabei den Einfluß der Antike einerseits und den der von Frankreich eindringenden Gotik andererseits hervorgehoben. Dank den gleichen Einflüssen steht nun auch ihre Malerei, sowohl Fresko wie Mosaik, auch hier in enger Verbindung mit Architektur und Plastik.

Wir treffen zwei Mitglieder dieser Künstlerfamilie, Cosmas I. und Jacobus, schon um 1210

bei der Ausschmückung der Kathedrale von Cività Castellana. Das Brustbild des segnenden Christus über der rechten Seitentür trägt die Inschrift: Magister Jacobus civis Romanus cum Cosma filio suo carisimo fecit hoc opus anno Dni MCCX. Schon hier in dem frühesten Werk dieser Schule ist der klassizistische Zug und die Abkehr vom byzantinischen Stil unverkennbar. Das Rundbild an S. Tommaso in Formis von Jacobus und Cosmas mit dem thronenden Christus, der einen weißen und einen schwarzen Sklaven an den Händen faßt, läßt trotz der Überarbeitung einen ähnlichen Stil erkennen (s. Thieme-Becker, K.-L. VII S. 504).

Abb. 164. S. Franciscus. Subiaco, Sacro Speco

Weitere Meister aus der Familie finden wir in Anagni und Subiaco. Die an diesen beiden Stätten geschaffenen Freskenzyklen (Abb. 164, 165 und Taf. VIII) spiegeln die Wandlungen und Richtungen der römischen Kunst in hervorragender Weise wieder. Vor allem bietet das Kloster des hl. Benedictus in Subiaco, der Sacro Speco, in seinen vielen Kapellen, Gängen und Treppen gleichsam ein Kompendium der Freskenmalerei, beginnend mit der Madonna und zwei Heiligen aus dem 9. Jahrhundert in der Höhle unter dem Sacro Speco und führend bis zum 15. Jahrhundert. Die Kunst des 13. Jahrhunderts, die uns hier interessiert, besonders die der 1. Hälfte, hat ihren Hauptvertreter vor allem in dem Sacro Speco selbst in der Unterkirche und der Gregoriuskapelle. Die Fresken hier stehen, wie Hermanin (I monasteri di Subiaco 1904) nachweist, in engem stilistischem Zusammenhang mit denen der Krypta von Anagni. Doch sind die Meister nicht, wie Toesca (Gallerie nazionali it. V S. 116) annimmt, an beiden Orten dieselben, sondern verschieden.

Inschriftlich wurden die Fresken von Subiaco im zweiten Jahre des Pontifikats Gregors IX. (1228) ausgeführt, womit sich auch noch die Darstellung des hl. Franciscus nur als Bruder, wie die Beischrift ausdrücklich betont (Abb. 164), vor der Kanonisation, die in diesem Jahre stattfand, erklären läßt. Der Heilige weilte 1218 im Kloster, doch ist nicht anzunehmen, daß es sich hier um ein gleichzeitiges Originalporträt handelt. Derselbe Maler des Franzporträts führte auch (1228) andere Fresken der Kapelle aus, so daß das Porträt gleichzeitig mit diesen entstanden sein muß. Vor allem geht auf diesen Maler das Fresko mit der Einweihung der Kapelle durch den Papst, damals noch Bischof von Ostia, zurück; ferner der hl. Michael, Christus mit zwei Engeln, Petrus und Paulus,

sowie event. die Gewölbedekoration. Sehr verwandt ist ein zweiter Künstler, dessen beste Leistungen im Atrium der hl. Gregorius mit Hiob und in der Kapelle die Engelvision des Bruders Odo und die Kreuzigung sind. An lebhafter und ausdrucksvoller Bewegung übertrifft dieser Meister den des Franciscusbildes weit. Stilistisch stehen diese Bilder, besonders im Hinblick auf die schematische Faltenbildung auf einer Stufe mit den Fresken von SS. Cosmas und Damian. Nur ist der byzantinische Einschlag stärker als in Rom. Ihre Beziehung zur Miniaturmalerei erkennt Hermanin in ihrer Verwandtschaft mit der „Vita Sancti Benedicti" in der Vaticana. Toesca (Gal. naz. V. 1902) betrachtet als Maler dieser Fresken einen Frater Romanus, der auf den Fresken zu Füßen des hl. Paulus kniet. Ihm schreibt er auch die Darstellung der vier Heiligen und der damit verwandten Fresken in Anagni zu. Dem wird aber von Hermanin widersprochen. Frater Romanus war nicht der Maler, sondern der Stifter.

Die Fresken in der im Jahre 1255 geweihten Krypta von Anagni zeigen eine noch größere Mannigfaltigkeit der künstlerischen Bestrebungen und Richtungen. Während ein Teil dieser Bilder noch ganz im Banne des byzantinischen Schemas steht, erkennen wir in anderen bereits das Ringen nach Befreiung von diesen Fesseln, die Überwindung der mittelalterlichen Symmetrie, wie wir es in den Fresken in SS. Quattro Coronati gesehen haben.

Die Krypta von Anagni ist ein durch zwei Säulenreihen von je sechs Säulen dreigeteilter Raum mit drei Apsiden, dessen Wände und Gewölbe mit Fresken völlig bedeckt sind. Inhaltlich gehören diese Bilder zu den interessantesten kulturgeschichtlichen Dokumenten der Zeit. Sie stellen gleichsam eine Enzyklopädie dar, in der das gesamte mittelalterliche Weltbild, wie es dem scholastisch spekulativen Denken entsprang dargestellt ist. Ein gemaltes Naturgeschichtsbuch, das jedem offen zum Lesen bereitstand. Wir sehen den ganzen Tierkreis dargestellt, wir sehen den Menschen, „die Krone der Schöpfung", aber auch die Männer, welche dieser Zeit als die Lichtbringer erschienen, Hippokrates und Galienus (Taf. VIII); die Elemente und ihre Beziehungen zum Menschen nach des ersteren Anschauung. Ganz wie es die Gelehrten dieser Zeit, wie Honorius Augustodunensis in Wort und Schrift niedergelegt haben, so wird es in den Gewölbefeldern des ersten Schiffes dargestellt. Während diese erste Reihe so gleichsam an das Altertum anknüpft, gibt die mittlere Darstellungen aus dem Alten Testamente: die Geschichte Samuels, der Bundeslade, den Kampf mit den Philistern, Abraham und Melchisedek. Diese Reihe greift noch über in die erste Reihe mit der Darstellung des Elias, Abraham und Melchisedek. Im Mittelpunkt dieser Gewölbebilder thront Christus zwischen Engeln, gemäß der Auffassung der Apokalypse. Die Apsiden setzen gleichsam diese Bilder der Weltgeschichte zeitlich fort. Die mittlere Apsis zeigt die Übertragung der Gebeine des hl. Magnus, die linke die Geschichte der hl. Secondina und die rechte Martyrer. An den Seitenwänden und der Rückwand erscheinen neben Christus und Maria eine Reihe Heiliger und schließen so den Zyklus ab. (Stevensen, Röm. Quartalschr. 1891.)

Betrachten wir nun die Bilder nach ihrer stilistischen Eigenart, so ergibt sich folgende Gruppierung. Den fortschrittlichsten Eindruck machen entschieden die von gemeinsamem Rahmen umschlossenen 4 Heiligen Petrus, Paulus, Johannes d. Ev. und ein Bischof, neben dem vorderen Eingang der Krypta, dieselben, die Toesca irrtümlich dem Frater Romanus zuschreibt. Die Haltung dieser Gestalten ist frei und bewegt, ihr Ausdruck sprechend und bestimmt. Selbst der noch starke byzantinische Einschlag vermag nicht den Eindruck des neuen, werdenden zu zerstören. Von derselben Hand sind auch die Szenen der Samuelgeschichte gemalt. Deutlich hebt sich von diesen Fresken eine Reihe anderer als eigene Stilgruppe ab, der thronende Christus (Abb. 165), die Szenen aus der Legende des hl. Magnus, seine Enthauptung und Überführung, dann Hippokrates und Galienus (Taf. VIII), der Sieg der Philister und die Apokalypse. Eine größere Farbenfreudigkeit beherrscht diese Bilder. Im Einzelnen sind die Gestalten linearer und zeichnerischer gegeben. Toesca weist auf den starken byzantinischen Einfluß in diesen Bildern hin und stellt vor allem Beziehungen zu der süditalienischen Kunst vom Hofe Friedrichs II. her. Die Betonung der Naturwissenschaften in den Fresken entspricht ganz dem Gedankenkreise dieses Kaisers und seinen Neigungen zu diesen Gebieten unter Berücksichtigung der arabischen Geistigkeit. Parallelen zu dieser Malerei finden wir auch in den Fresken der Krypta von S. Maria delle Fratte bei Ausonia.

Hippokrates und Galienus. Wandbild in der Krypta der Kathedrale von Unagni.
Aus Le Gallerie naz. ital. V.

Vitzthum-Volbach, Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien

Abb. 165. Thronender Christus. Anagni, Kathedrale

Am schwächsten erscheint der Meister der ornamentalen Verzierungen der Krypta. Bei ihm tritt der byzantinische Einfluß am stärksten zutage.

In einem aber gleichen sich trotz aller äußeren Fortschritte alle diese Meister von Anagni und Subiaco. Weder der neue, vom Norden eindringende Stil, noch die Rom und Süditalien bereits stark beherrschenden antikisierenden Tendenzen vermögen sie aus ihrer eingefahrenen Bahn herauszuwerfen.

Wie anders in Rom! Hier gelangen die neuen Ideen, die wir in den Szenen der Laurentiuslegende der Eingangswand in S. Lorenzo um die Jahrhundertmitte fanden, schnell zum Durchbruch und zur allgemeinen Geltung. Mit der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts, in die wir eintreten, sind die hemmenden Einflüsse so gut wie überwunden. Der Legendenzyklus des hl. Laurentius in der Vorhalle dieser Kirche zeigt den neuen Stil völlig entwickelt. Denselben Eindruck machen die Apsisfresken an S. Passera aus derselben Zeit, die man aber in ihrer schlechten Erhaltung am besten nach der alten von Morey veröffentlichten Zeichnung in Windsor studiert. Die Anlage dieser Fresken ist folgende: In der Mitte steht Christus zwischen Petrus

Abb. 166. Grab des Matteo d'Aquasparta. Rom, S. Maria in Aracoeli

und Paulus und den beiden Johannes. In dem Streifen darunter befindet sich die thronende Maria, rechts von ihr der hl. Michael, links die hll. Jacobus und Franciscus. Auf der Rechten thront Christus zwischen Abacyrus und Johannes. Wir brauchen nur die Figur der thronenden Maria herauszugreifen, um den Fortschritt dieser Kunst zu verstehen. Da ist nichts mehr von der starren Unbeweglichkeit des byzantinischen Schemas, nichts von der früheren steifen Faltenbehandlung zu erkennen. In ihrem Streben nach freier Natürlichkeit weisen diese Gestalten hin auf die cosmatischen Werke, die wir nun, um die zweite Hälfte des Jahrhunderts so zahlreich, vor allem in Verbindung mit der Grabplastik antreffen.

Von größeren Werken gehört zuerst hierher die von Cosmas II. unter Nicolaus III. (1277—80) ausgeführte Ausschmückung der Kapelle Sancta Sanctorum mit Mosaiks. Weitaus der bedeutendste Meister der Familie ist Giovanni di Cosma. Wir haben ihn und seine Werkstatt bereits (s. S. 178) als hervorragenden Plastiker kennen gelernt. Er brachte meist über der Tumba eine Darstellung in Mosaik an, Maria, und ihr zu Füßen von einem Heiligen empfohlen die Gestalt des Verstorbenen. So am Grabe des Guglielmo Durante in S. Maria sopra Minerva (1296) und des Kardinals Gonsalvo in S. Maria Maggiore (1299). In diese Gruppe von Mosaikdarstellungen gehört auch die Madonna in S. Maria in Aracoeli mit dem hl. Franciscus und Johannes d. T., ein Werk, das von Aubert fälschlich Cavallini zugeschrieben wird. (Oliger, Archiv. Francis. Hist. 1911 S. 213.) Auch das Fresko am Grab des Kardinals Matteo d'Aquasparta († 1302) in Aracoeli (Abb. 166) ist wohl eher in diesen Kreis des Giovanni di Cosma und nicht wie Toesca und Lothrop meinen, Cavallini zuzurechnen.

Torriti.

Von den drei Hauptmeistern des Jahrhunderts, Torriti, Cavallini und Rusuti, die wir als eigene Gruppe zusammenfassen können, steht Torriti am meisten noch im Banne älterer überkommener Kunstanschauung. Trotzdem aber fühlen wir in seinen Schöpfungen, vielleicht am deutlichsten von den drei Künstlern, das starke Ringen nach einer neuen Kunst. Dieselben Quellen, aus denen die bildnerische Kunst Nicola Pisanos Nahrung zog, sind auch für die Entwicklung Torritis maßgebend. Vor allem das Zurückgreifen auf die frühchristliche Antike, dann die Verwendung der vom Norden (womit auch Neapel als Vermittler nicht ausgeschlossen ist!) eindringenden gotischen Formen. Dann kommt teilweise bei Torriti noch die starke Anlehnung an die byzantinische Kunst.

Abb. 167. Jacopo Torriti. Apsismosaik, Rom, S. Maria Maggiore

Torrita am Tiber dürfte wohl des Meisters Geburtsstätte sein. Von seinem Leben wissen wir wenig. Daß er dem Franciscanerorden angehörte, hat vielleicht mitgewirkt, das Auge des Papstes auf ihn zu lenken, denn auch Nicolaus IV. (1288—1294) war Franciscaner. Von ihm erhielt Jacopo den Auftrag zu zwei der größten Mosaikarbeiten, der Erneuerung der Apsiden von S. Giovanni im Lateran (um 1291) und S. Maria Maggiore (1295) (Abb. 167 u. 168). Noch während der Arbeit an letzterem Werk starb 1294 sein Gönner. Der Kardinal Giacomo Colonna ermöglichte ihm die Vollendung des begonnenen Werkes. Mit diesen beiden großen Arbeiten ist das, was wir als sicher von Torriti bestimmen können, erschöpft. Eine Madonna über dem Grabe Bonifaz VIII. († 1303), dessen Statue von Arnolfo wir oben (s. S. 145) kennen gelernt, des Meisters letztes Werk, ist nicht mehr vorhanden.

Verschiedene Forscher nehmen an, daß Torriti vor den römischen Arbeiten in Assisi wirkte. So weist ihm Venturi die Medaillons in dem zweiten Gewölbequadrat der Oberkirche mit Maria, Christus, Franciscus und Johannes zu; in der Freskenreihe der oberen Längswand, die Darstellung des Judaskusses (Abb. 175) und die Hochzeit zu Kana. Noch weiter geht Zimmermann und nennt die Fresken der oberen Reihe der rechten Seitenwand bis zum Morde Kains, und acht Szenen aus dem Leben Christi als Arbeiten von Torriti. Ich kann dem nicht zustimmen. Die stilistische Beweisführung erscheint mir nicht beweiskräftig genug. Immerhin ist die Wahrscheinlichkeit der Zuschreibung bei den von Venturi genannten Fresken größer als bei den letzteren.

Betrachten wir nun die beiden Hauptwerke in ihrem künstlerischen Wesen und in ihrer Bedeutung.

Abb. 168. Jacopo Torriti. Geburt Christi. Rom, S. Maria Maggiore

In dem von modernen Restauratoren völlig überarbeiteten Apsismosaik von S. Giovanni im Lateran schwebt über dem mit Gemmen geschmückten Kreuz die Taube des hl. Geistes. Sie ergießt ihre Strahlen über die im Mittelpunkt des Kreuzes dargestellte Taufe Christi. In höchster Höhe, oberhalb des hl. Geistes erscheint in Wolken das Brustbild des bärtigen Erlösers. Ihm zu Seiten je ein Engel. Neben dem Fuß des Kreuzes stehen zwei Hirschkühe und Lämmer und trinken aus den vier Paradiesflüssen, die sich in den von Putten und Tieren belebten Jordan ergießen. Neben dem Kreuz stehen Maria, Petrus und Paulus links, rechts die beiden Johannes und Andreas, alle sechs Personen in großer Ausführung, während neben Maria der hl. Franz und ihm entsprechend auf der gegenüberliegenden Seite der hl. Antonius in kleinerem Maßstab gegeben sind. Den knieenden Stifter Papst Nicolaus IV. empfiehlt Maria. In der Reihe der neun Apostel, die zwischen den Fenstern unter dem Apsismosaik stehen, kniet der Maler Jacopo Torriti selbst und sein Genosse Jacopo da Camerino.

Das Brustbild Christi ist von Torriti inschriftlich als eine Nachbildung des älteren frühchristlichen Mosaiks gesichert. Es entspricht in seinem Typus den Darstellungen auf den Monzeser Ölampullen und dem Apsismosaik von S. Venanzio. Selbständig scheinen von Torriti die beiden Franciscanerheiligen hinzugefügt. Klar spricht sich besonders in dem Faltenwurf dieser der an byzantinischen Vorbildern geschulte Stil des Meisters aus.

Weit schwerer als bei diesem Werke, ist es bei dem zweiten, der Apsis in S. Maria Maggiore (Abb. 167 u. 168) zu entscheiden, was Kopie oder Neuschöpfung ist. Die ehemaligen, unter Sixtus III. (432—440) geschaffenen Darstellungen wurden durch den Umbau und die Zurückver-

Apsis zertört. Wilpert nimmt an, daß Torriti sich bei seiner Arbeit an das alte Vorbild gehalten hat. Das im allgemeinen auch zugegeben, machen aber sicherlich die Umbildungen das Werk zum Eigentum des Meisters.

Den Mittelpunkt der Concha bildet in einer Mandorla die Krönung Mariae durch Christus, schon mit deutlichen Anklängen an die französische Gotik. Den unteren Teil dieses großen Rundes umschweben zu beiden Seiten Engelchöre. Er erreicht damit im Gegensatz zu dem Mosaik von S. Maria in Trastevere (Abb. 160) eine Betonung des Schwerpunktes der Bildwirkung. An die Engel schließen sich in gleicher Ebene zu beiden Seiten Heilige an. Links vom Throne Petrus, Paulus und Franciscus, rechts die beiden Johannes und Antonius. Vor jeder Gruppe aber kniet einer der beiden Stifter, auf der einen Seite vor Petrus Nicolaus IV., vor Johannes der Kardinal Colonna. Das Rankenwerk, welches den Raum oberhalb der Figuren bis zur Spitze ausfüllt, zeigt frühchristliche Motive, ähnlicher Art wie in der Apsis von S. Clemente. Scharf abgegrenzt läuft unter dieser Darstellung ein Bildstreifen, der durch die Fenster gegliedert und unten von dem Gesimse abgeschlossen wird. Unter der Krönung ist der Tod Mariae in sinnreicher Beziehung abgebildet. Am Bette der sterbenden Gottesmutter aber kniet der Meister selbst, Torriti, daneben Jacopo da Camerino, nach der Inschrift der „socius magistri operis", und als dritter auch hier der Kardinal Colonna. Links von dieser Darstellung folgen die Verkündigung und Geburt, rechts entsprechend die Anbetung der Magier und die Darstellung im Tempel. Daß wir es bei diesen Bildern mit freien Neuschöpfungen Torritis zu tun haben, lehrt schon der Vergleich mit den gleichzeitigen Mosaiken Cavallinis in S. Maria in Trastevere, an die sie sich eng anlehnen. Sicherlich haben sie nichts mehr mit Vorbildern aus der alten Apsis Sixtus III. zu tun. Was sie aber von Cavallini unterscheidet, ist das weit stärkere Hervortreten byzantinischer Züge, sowohl in ikonographischem, wie stilistischem Sinne. Wie stark dieser Charakter hervortritt, ergibt ein Vergleich mit den byzantinischen Schöpfungen, z.B. den Fresken der Paulushöhle in den Latmosklöstern, oder den Mosaiken der Kachrije Djami in Konstantinopel (Wulff, Handb. II S. 587). Die Flächenwirkung und mangelnde Raumtiefe, der Aufbau der Figuren sind hier wie dort dieselben.

Im Gegensatz zu dem dramatischen Streben Cavallinis werden Torritis Schöpfungen beherrscht von einer abgeklärten Ruhe, die sich bis zur Erhabenheit steigert.

Diesen Werken Torritis sehr nahe stehen die derselben Zeit angehörenden Fresken mit Prophetenbüsten in Medaillons in S. Maria Maggiore, die Toesca (L'Arte 1904 S. 312) zum ersten Male veröffentlichte und die van Marle der Schule Cimabues zurechnet.

Literatur: Alpatoff, Die Entstehung des Mosaiks von Jacobus Torriti; Jahrb. f. Kunstw. 1924, S. 1.

Cavallini.

Was Torriti noch mehr ahnungsvoll erstrebte, das wird in Cavallini zur klaren, lichten Wirklichkeit. Alle die Strömungen, die bis dahin unverbunden nebeneinander herlaufen, faßt er zusammen. Wie im Brennpunkt eines Kristalls treffen sich alle diese Linien in seinen Werken Er gibt der Kunst die neue Richtung. So wird er zum Vollender mittelalterlich römischer Kunst. Was Ghiberti von ihm sagt in seinen Kommentaren (ed. Schlosser), gilt auch für uns: „Fu in Roma uno maestro, el quale fu di detta città, fu dotissimo in fra tutti gl'altri maestri, fece moltissimo lavorio, e'l suo nome fu Pietro Cavallini." Von römischen Werken nennt Ghiberti dann die vier Evangelisten, sowie Petrus und Paulus über der Eingangstür in S. Peter. Ferner den ganzen Freskenschmuck von S. Cecilia, den Hauptteil von S. Grisogono, sechs Szenen in S. Maria in Trastevere, die Ausmalung von S. Francesco (a Ripa), in S. Paolo die Fassade, die Wände des

Abb. 169. Zeichnung nach dem Fresko Cavallinis in S. Paolo f. l. m. Rom im Cod. Barb. lat. Nr. 4406 der Vaticana

Seitenschiffs und Kapitelsaal. Dieser — wie wir sehen werden — durchaus zuverlässigen Aufzählung Ghibertis fügt nachher Vasari in Anlehnung an den Autor des Codex Magliabechianus (ed. Frey) weitere Werke bei, die aber in keiner Weise verbürgt sind. Auch in das Lebensbild des Meisters bringt er, aus seinem falschen Lokalpatriotismus heraus, eine unrichtige Nachricht, indem er Giotto zu seinem Lehrer macht.

Vieles von den Werken Cavallinis ist heute verloren oder zerstört. So die Fresken von S. Grisogono und S. Francesco a Ripa durch Umbau der beiden Kirchen. S. Peter wurde abgerissen und S. Paul durch Feuer zerstört und damit ihre Fresken vernichtet. Glücklicherweise besitzen wir die Bilder des Langhauses von S. Paul noch in alten Zeichnungen des Vatikans (Cod. Barb. lat. Nr. 4406), so daß es möglich ist, uns eine wenn auch schwache Vorstellung ihrer Schönheit und Bedeutung zu geben.

Besser erging es den Fresken von S. Cecilia. Die Kirche wurde 1725 umgebaut und die Fresken übertüncht, neuerdings aber wieder freigelegt. Mit den leider sehr stark renovierten Mosaiken von S. Maria in Trastevere zusammen geben sie uns immerhin einen klaren Begriff von der Kunst des Meisters.

Leider ist die Inschrift Cavallinis in dem Mittelbild mit der Gottesmutter in S. Maria in Trastevere, die noch auf einer alten Zeichnung des Codex Barberinus 2010 zu sehen ist, heute verschwunden. Urkundliche Notizen über das Leben des Meisters haben wir nur zwei anzuführen: 1273 wird Cavallini in Rom erwähnt und 1308 hören wir von einer Zahlung für Arbeiten in Neapel, die er für Karl II. ausgeführt hatte. Immerhin gibt uns dies für die Spanne seiner Wirksamkeit einige Anhaltspunkte. Dazu kommt aber doch noch, daß seine Hauptwerke wie die Fresken in S. Paul um 1270 und 1285, die Mosaiken in S. Maria in Trastevere 1291, sowie die Mosaiken der Fassade von S. Paolo f. l. m. 1316—34 durch die Kenntnis ihrer Stifter ziemlich genau festgelegt werden können, während seine Tätigkeit in der Oberkirche von Assisi, von der auch Vasari berichtet und die sich auch stilistisch nachweisen läßt, durch die Bulle des Papstes auf die Zeit um 1288 feststeht.

Damit erhalten wir für die Lebenszeit Cavallinis die Jahre zwischen 1250 und 1334. Er wurde in S. Paolo f. l. m. begraben, an der Stätte, die er vor allem mit seinen Werken geschmückt hatte.

Garber wies nach, daß Cavallini in S. Paolo f. l. m. den dort noch vorhandenen frühchristlichen Zyklus alttestamentarischer Szenen, von dem zehn Darstellungen vom Eingang bis zur 14. Säule erhalten waren, erneuert und fortgesetzt hat. Hierbei wiederholte er das Fresko mit dem „Tod der ägyptischen Erstgeburt", das schon im altchristlichen Zyklus vorhanden war.

In 42 Bildern enthüllen sich uns auf der rechten Seitenwand der Basilika eine Fülle alttestamentarischer Bilder. Ihre Auswahl und Anordnung entspricht ganz dem Brauche der frühchristlichen Zeit, wie sie S. Peter und S. Maria Maggiore bot. Möglicherweise fand die Erneuerung der Fresken in S. Paolo unter Abt Bartholomäus I. (1282—87) statt, demselben, unter dem auch Arnolfo di Cambio tätig war. Sein Bild als Stifter finden wir in Verbindung mit dem hl. Paulus am Triumphbogen. Vorher war der Meister schon hier tätig. Denn die Datierung der großen Bilderreihe aus der Apostelgeschichte (Abb. 169), mit der Cavallini die linke Längswand ausschmückte, ist durch die Person des Stifters, den Abt Johannes VI. (1270—79) (Cod. Barb. lat. 4406 fol. 111 u. 112) ungefähr auf dessen Lebenszeit festgelegt.

Abb. 170. Cavallini, Verkündigung. Rom, S. Maria in Trastevere

Die beiden Bilderreihen sind stilistisch scharf voneinander unterschieden. Während die Darstellungen aus der Apostelgeschichte (fol. 87—128) (Abb. 169) als die älteren noch ganz die „maniera graeca", wie es Ghiberti nennt, zeigen, die stark lineare Einstellung und betonte Flächenhaftigkeit der byzantinischen Kunst, tritt in den Bildern des Alten Testamentes eine deutliche stilistische Wandlung hervor. Es sind die Vorbilder der christlichen Antike, die hier den Stil bestimmen und von denen Cavallini entscheidende Anregungen erhält. Wie stark dieser Einfluß war, das lassen selbst die dürftigen alten Aquarelle des Codex Barberinus erkennen. Von einem starken dramatischen Empfinden getrieben, wird die Handlung lebendiger, der Eindruck bewegter und das Ganze zusammengefaßter, gestraffter. An Stelle der Flächenhaftigkeit tritt ein gewisses Raumgefühl. Die bisher kulissenhaften Versatzstücke werden zu organischen Gebilden des Raumes, in dessen Tiefe die Gestalten sich bewegen. Der Einfluß der Antike wird besonders in der plastischen Modellierung der Körper sichtbar, die von einem den Körperlinien sich weich anschmiegenden Gewande umflossen werden. Es ist dieselbe Entwicklungstendenz des gotischen Empfindens, wie wir sie bei Nicola Pisano und Arnolfo kennen gelernt haben.

Besser aber als aus diesen Quellen zweiter Hand bekommen wir den ersten klaren Begriff vom Wesen der Kunst Cavallinis aus dem Mosaikzyklus, der sich in S. Maria in Trastevere erhalten hat, trotz der starken Erneuerung desselben. Der Stifter des Werkes ist (1291) Bertoldo Stefaneschi. Auf dem Mittelbilde tritt er uns in ganzer Gestalt entgegen. Vor dem Rundbilde der Madonna knieend,

Abb. 171. Cavallini, Christus. Rom, S. Cecilia

wird er dieser durch Petrus empfohlen. Als Gegenstück zu diesem Apostel steht auf der anderen Seite des Madonnenrundes die hohe Gestalt des Apostels Paulus. Die übrigen Darstellungen: Verkündigung, Anbetung der Hirten und der Könige, Darstellung und Tod Mariae zeigen beim ersten Anschauen starke Verwandtschaft mit den Bildern Torritis in S. Maria Maggiore. Bei genauer Untersuchung aber erkennt man bald die großen Unterschiede Cavallinis Torriti gegenüber. Immer von neuem bewundern wir die dramatische Kraft, die alles durchpulst und beherrscht. Mit welcher Sicherheit erfaßt z. B. der Meister in der großzügigen Verkündigung (Abb. 170) den Moment höchster Spannung! Gerade hat der Engel den Boden betreten, noch sind die Flügel in wundervoll kühner Linie entfaltet. Nun öffnet er den Mund zu der geheimnisvollen Botschaft. Ferner wie richtig und scharf sind die Proportionen der Körper in diesen Figuren erkannt, wie abgestimmt ihr Verhältnis zum Raum! In der Aufreihung der Personen nebeneinander in gleicher Ebene zeigt hier Cavallini denselben Standpunkt wie Torriti. Der Aufbau der Szene wird streng zentral durchgeführt.

Wie weit der Meister auch koloristisch durch das Studium der Antike von dem Wesen der byzantinischen und mittelalterlich römischen Art sich löste, zeigen die bald darauf (1293) entstandenen Fresken in S. Cecilia (Abb. 171). Seine Technik entwickelt sich hier zu einer weich durchmodellierenden Art mit reichen Mitteltönen. Nicht mehr in gegeneinander scharf abgesetzten Flächen setzt er seine Farben nebeneinander, sondern diese beginnen in enge Beziehung zueinander zu treten. An Stelle der harten Gegensätze kommen weiche Übergänge, die der Modellierung das Flächenhafte nehmen, eine Technik, die die impressionistische Farbenbehandlung der Antike in neuem Sinne wieder aufleben läßt.

In der Anordnung seiner Bilder folgt Cavallini noch ganz der alten römischen Tradition. Die Eingangswand ist dem Jüngsten Gericht vorbehalten; an den beiden Längswänden finden Szenen aus dem Alten und Neuen Testament ihre Stelle, die aber schwächer in der Einzeldurchführung vielleicht mit Hilfe von Schülern ausgeführt sind. Auch in der Anlage der einzelnen Bilder herrscht noch das byzantinische Schema. So besonders in der Gesamtanordnung des Weltgerichts, wo nach alter Sitte neben Christus Maria und Johannes d. T. thronen umgeben von den Aposteln. Dadurch aber unterscheiden sich diese Werke von den früheren, die wir kennen gelernt, denen von S. Pietro in Ferentillo, S. Giovanni a Porta Latina oder Torcello, daß in ihnen individuelles Leben flutet. Die alte Form ist durchströmt von dem belebenden Atem einer neuen Zeit und Kunst.

1295 wurde Jacopo Stefaneschi zum Kardinaldiakon von S. Giorgio in Velabro ernannt.

Abb. 172. Cavallini und Schule. Fresko. Neapel, S. Maria Donna Regina

Er ließ die Kirche neu herstellen und ausmalen. Das Fresko der Apsis mit dem segnenden Christus in der Mitte, umgeben links von Maria und S. Georg, rechts von Petrus und Sebastian, weist ob seiner Ähnlichkeit der Figuren mit denen in S. Cecilia auch auf Cavallini hin und wird von Hermanin und Lothrop ihm zugeschrieben. Es ist aber derart übermalt, daß zumal bei dem schlechten Erhaltungszustand ein sicheres Urteil und eine Würdigung des Freskos ausgeschlossen ist.

Besser ist es mit den Fresken über der Eingangswand von S. Paul mit den Evangelisten und vier Passionsszenen bestellt. Hier erfahren wir die genaue Entstehung durch den Namen des Stifters Bonifaz VIII. († 1303). Die Arbeit ist demnach noch vor 1303 anzusetzen.

Bald nachher muß dann Cavallini Rom verlassen haben; 1308 treffen wir ihn in Neapel. Nach Venturi hat er hier den großen Freskenzyklus in S. Maria Donna Regina, Passionsszenen und Darstellungen aus der Legende der hl. Katharina und Agnes, sowie das Weltgericht, gemalt. Hermanin nimmt eine starke Beteiligung von Schülern an der Arbeit an. Ganz anderer Meinung ist Bertaux (Documenti per la storia e per le arti e per le industr. napol. N. S. 1899, Nap. nob. 1906 S. 129). Er lehnt Cavallini als Verfasser der Fresken ab und schreibt sie Sienesen aus der Schule Pietro Lorenzettis zu. Dem können wir nicht zustimmen. Trotz aller Übermalung ist die Verwandtschaft dieser Bilder mit den Fresken von S. Cecilia so groß, daß wir hier die Hand Cavallinis annehmen, wenigstens auf Entwürfe von ihm schließen dürfen. Dies gilt besonders von den oberen Teilen mit dem Weltrichter. Unter den einzelnen Szenen der Bilderreihe ragen besonders hervor die Kreuztragung (Abb. 172) und die Darstellung aus der Agneslegende.

In der ausdrucksvollen Behandlung der Köpfe, besonders der affektvollen Bewegtheit, lassen sich diese Szenen den römischen Arbeiten Cavallinis an die Seite stellen. Verschieden ist die gehäufte Anordnung vieler kleinen Figuren. Die Verwandtschaft mit den Fresken der Oberkirche in Assisi werden wir an anderer Stelle behandeln.

Nicht alle Szenen stehen auf dieser Höhe; andere, wie die Heiligen des Paradieses, die Kreuzabnahme, die Ölbergszene u. a. m. zeigen eine schwächlichere und verblaßtere Auffassung in Gestaltung und Handlung. Wir dürfen sie Cavallini selbst nicht zuschreiben. Hier waren wohl Schüler tätig. Die Stilverwandtschaft dieser Bilder mit sienesischen Werken berechtigt zu der Vermutung, daß ihre Gestalter entweder Sienesen waren, oder Neapolitaner, die zu sienesischen Meistern in Beziehung standen. Das ist um so wahrscheinlicher, als ja auch Simone Martini 1316 in Neapel weilte und Schule machte.

Die letzten Arbeiten Cavallinis, die Mosaiken von der Fassade von S. Paul, die er auf Veranlassung Johannes XXII. (1316—34) ausführte, sind heute am Triumphbogen im Inneren der Kirche angebracht. Der Stifter kniet hier neben Johannes d. T. Neben ihm stehen Maria, Petrus und Paulus. In der oberen Reihe befindet sich das Brustbild Christi zwischen den Evangelistensymbolen.

Es bleibt uns noch übrig, eine Reihe von Arbeiten zu erwähnen, welche Cavallini zugeschrieben werden, ohne die Möglichkeit sicherer Nachricht der Autorschaft. Vor allem sind es römische Werke, die hier in Betracht kommen. Ein Fresko über dem Grabe des Matteo d'Aquasparta (Abb. 166) nannten wir schon und wiesen es der Richtung des Giovanni Cosmas zu. Eine Madonna in S. Crisogono ist wohl nur ein Schulwerk und schwächlich in der Haltung. Wilpert weist dem Meister den Zyklus in der Vorhalle von S. Peter mit den Szenen aus der Legende des hl. Petrus und Paulus zu, der uns ebenfalls wie die Fresken im Inneren durch Zeichnungen überliefert ist (von Grimaldi im Codex Vat. Barb. lat. 2733). Einen sicheren Schluß lassen jedoch die schwachen Zeichnungen nicht zu. Eine Nachwirkung dieser Fresken werden wir in genauer Anlehnung noch in Toskana in S. Pietro a Grado bei Pisa wiederfinden. Strzygowski schreibt die römischen Fresken ebenfalls Cavallini zu und glaubt an eine Abhängigkeit von den stilistisch verwandten Fresken in Assisi von Cimabue, während Venturi, durch diese Verwandtschaft der Fresken in Rom und Assisi bewogen, auch die römischen Cimabue zuschreibt. Frey (Vasari I) schließt sich dagegen der Datierung Grimaldis an, der an eine Entstehung unter Gregor IX. (1227—41) glaubt. Nach den beiden erhaltenen Apostelköpfen in der ehem. Sammlung Stroganoff, Rom, ist aber die Entstehung eher am Ende des Jahrhunderts anzunehmen.

Die Fresken in Sancta Sanctorum (Lauer, Mon. Piot 1906), unter Nicolaus III. (1277—80) entstanden, sind so stark übermalt, daß eine stilkritische Wertung nur schwer noch möglich. Auch bei ihnen denkt Wilpert an Cavallini als Meister. Ihre komplizierten architektonischen Hintergründe weisen aber eher auf Rusuti, als auf Cavallini hin. Auch hier bestehen ikonographische Beziehungen zwischen den Szenen der Martyrien der Apostelfürsten mit den gleichen Darstellungen in der Vorhalle von S. Peter. Das ließe auf ein gemeinsames früheres Vorbild schließen. Die Szenen der Martyrien der hl. Agnes und hl. Stephan schließlich gehen in ihrer sicheren Erfassung des Raumes, in der Hintereinanderschichtung der Figuren selbst über die Spätwerke Cavallinis hinaus; möglich ist allerdings, daß hier die Hand eines späteren Restaurators nachgeholfen hat.

Von auswärtigen Arbeiten schreibt Lothrop vor allem Cavallini die Fresken in der „Sala dei Notari" im Stadtpalast zu Perugia zu. Doch möchte ich in den schwächlichen Arbeiten nur die Hand eines mittelmäßigen Malers des römischen Schule erkennen (Cristofani, L'Arte 1907

S. 286, Bombe, Gesch. der Peruginer Malerei 1912). Interessant ist die Auswahl der Szenen, die neben Darstellungen des Alten Testamentes antikisierende Themen aus Aesop und andere profane Szenen zeigt.

Neben den Fresken und Mosaiken werden dem Meister auch mehrere Tafelbilder zugeschrieben. Sirén (Burl. Magaz. 1918 S. 45) nennt eine Madonna der Sammlung O. Kahn, Berenson (Art in America 1913 S. 17) eine Geburt Christi der Slg. Johnsohn, Philadelphia. Stärkere stilistische Verwandtschaft scheint mir bei der Madonna in S. Maria in Trastevere vorzuliegen, die 1285 von Abt Bartholomäus gestiftet wurde. Sie läßt sich dem Frühstil des Meisters gut einordnen und schließt sich in der Komposition der ehemaligen Apsisdarstellung in der Nicolauskapelle im Lateran an (Wilpert, L'Arte 1906 S. 161). Aus der weiteren römischen Umgebung gehört ein Kreuz mit der Geißelung in der Galerie von Perugia (Salmi, L'Arte 1921 S. 155) hierher. Vgl. ferner ein Tafelbild in Palazzo Venezia in Rom (Bernardini, Rass. d'Arte 1912 S. 96 und unter Rimini).

Literatur: Gerspach, Archivio stor. Ital. 1901. — Hermanin, L'Arte 1901, S. 239. — Ders., Le Gallerie Naz. Ital. V. 1902, S. 61. — Ders., Thieme-Becker, VI S. 222. — Venturi, L'Arte 1906, S. 117. — Lothrop, Memoirs of the American Academy in Rome II 1918, S. 77. — v. Marle, Boll. d'Arte 1921, S. 248.

Rusuti.

Jacopo Colonna, in dessen Auftrag schon Torriti an der Ausschmückung der Apsis in S. Maria Maggiore mitgearbeitet hatte, setzte seine Bemühungen zur Verschönerung seiner Basilika auch fernerhin fort; zusammen mit seinem Neffen Pietro läßt er auch die Fassade mit Mosaiken versehen und beruft dazu als Meister Filippo Rusuti. Da Pietro 1288 Kardinal wurde und die Colonnas unter Bonifaz VIII. († 1303) flüchten mußten, wird das Mosaik wohl in dem letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts entstanden sein. Damit wird auch die Hypothese Vasaris, der dem Florentiner Gaddo Gaddi die unteren Szenen der Fassade zuschreiben will, hinfällig, denn der Florentiner Meister wurde erst 1308 nach Rom, und zwar zu Restaurationsarbeiten in S. Giovanni im Lateran, berufen.

Die Anlage der Fassadenmosaiken von S. Maria Maggiore ist folgende: Über das Rundfenster, also in den Mittelpunkt, stellt Rusuti den segnenden Christus in der Mandorla von vier Engeln umgeben. Zu beiden Seiten in gleicher Höhe Heilige. Darunter, auf gleicher Basis mit den Rundfenstern, vier Szenen aus der Gründungsgeschichte der Basilika: Maria, die dem Papst Liberius und ebenso im nächsten Feld dem Patrizier Johannes erscheint, um ihnen den Bau einer Kirche aufzutragen. Im dritten Feld berichtet Johannes dem Papst seine Vision. Das letzte Bild stellt das Wunder des Schneefalls im August und die Grundsteinlegung des Baues durch den Papst dar. Leider wurden bei dem Bau der Vorhalle die Mosaiken stark beschnitten, wobei auch die Stifterporträts verschwunden sind. In der Inschrift unter den Füßen Christi nennt sich der Künstler selbst als Schöpfer des Werkes. Daß er in der Tat nicht nur das Mittelstück geschaffen, sondern alle Bilder ihm zugehören, ergibt sich klar und unzweifelhaft aus ihrer vollen Stilübereinstimmung, die trotz aller Überarbeitung nicht zu verkennen ist.

Nichts vermag den fortgeschrittenen Charakter der Kunst Rusutis schärfer zu beleuchten, als ein Vergleich dieser Fassadenmosaiks mit den Arbeiten Torritis in der Apsis derselben Kirche. Bei Torriti noch die strenge Ruhe byzantinischer Auffassung in den Hauptteilen; die Figuren sind gleichsam erst im Begriff zu erwachen, der „neue Stil" ist nur zaghaft fühlbar. Bei Rusuti dagegen wird das wirkliche Leben in realistischer Wiedergabe geschildert. In lebhafter Handlung und Bewegung stehen seine Gestalten in engster Beziehung zueinander, nicht wie bei Torriti einzeln in unnahbarer Einsamkeit. Dieser Fluß der Handlung spiegelt sich naturgemäß in allen

Teilen der Bilder wieder, in den Gebärden und Bewegungen sowohl, wie in dem weichen, ungehemmten Wurf der Falten. Als Beispiel solcher vollendeten Geschlossenheit und Zusammenfassung durch die alles bewegende Handlung nenne ich in erster Linie die Audienzszene. Die Gestalten dieses Bildes die in ein richtiges Verhältnis zueinander gesetzt sind, bewegen sich nicht mehr wie Schatten auf einer Fläche, sondern bauen sich hintereinander in der Tiefe des kubisch erfaßten Raumes auf. Es ist besonders interessant zu sehen, wie hier Rusuti Mittel erfindet, um diese Raumanschauung zu erreichen. Durch Vorziehen der Deckenstützen nach vorn erweckt er den Eindruck eines geschlossenen Raumes, der durch perspektivische Linienführung von da aus sich in die Tiefe verliert. Alle Szenen faßt er dann, wie wir es auch auf anderen gleichzeitigen Arbeiten, vor allem in der Franzlegende in Assisi, sehen, durch einen gemeinsamen architektonischen Rahmen zusammen, dessen oberen Architrav er, vom Platz des Beschauers aus richtig geschaut, in Untersicht gibt, um dessen Blick dann in den Kassettenfeldern der Decke in die Tiefe zu führen. Noch hat der Künstler nicht alle Widerstände hierbei überwunden, noch kämpft er mit den Hilfsmitteln der Perspektive und was ihm bei der Decke schon gelungen, das will bei der Darstellung des Fußbodens sich noch nicht fügen. Aber der Anfang des Fadens ist doch gefunden, der Anfang der Linie, die von Stufe zu Stufe weitergeführt, bis zur spielenden Bewältigung des Raumproblems bei den Meistern des Quattrocento geht, ja bis über die Grenze, der Lösung des Problems als Selbstzweck. Dieses Streben nach richtigem Sehen spricht sich bei Rusuti auch in der Vorliebe für die perspektivische seitliche Ansicht aus. In dem Gefühl für die räumlichen Werte geht Rusuti über Cavallini hinaus; er erscheint für Rom hier als ein Entdecker von Neuland.

Auf Grund stilkritischer Forschung und Vergleichung haben verschiedene Kunstgelehrte wie Venturi und Schmarsow Rusuti einen Anteil an der Dekoration der Oberkirche in Assisi zugeschrieben, vor allem als Meister des Deckenfeldes mit den Kirchenvätern. Schmarsow möchte ihn sogar zum Schöpfer der ganzen Franzlegende derselben Stätte machen, worüber wir nachher noch zu handeln haben. Aus der späteren Zeit Rusutis besitzen wir noch ein paar spärliche, aber sichere Lebensnachrichten. 1308 wird er von Philipp von Frankreich mit der Ausschmückung seines Palastes in Poitiers beauftragt. Neben ihm arbeitet dort sein Sohn Giovanni und Nicolo Demarchi. 1322 scheint er verstorben, da in diesem Jahre sein Sohn allein noch die Pension empfängt.

Literatur: Prost, Gaz. d. b. arts 1887 S. 358. — Schmarsow, Kompositionsgesetze der Franzlegende. — Aubert, Cimabuefrage S. 129.

Der weitere Kreis der römischen Schule.

Neben die drei großen Meister der römischen Schule, Torriti, Cavallini und Rusuti, deren Arbeiten in Rom, in Neapel, in Poitiers und vor allem in Assisi sich befanden, treten andere von geringerer Bedeutung besonders an zwei Hauptstätten, in Assisi und Subiaco. Sie stehen teilweise wohl unter dem Einfluß der genannten Großen, deren Ideen sie verbreiten helfen und sogar nach mancher Seite hin vertiefen, ohne ihnen an genialer Kraft gleichzukommen. Blicken wir zuerst nach

Subiaco.

Die Unterkirche in dem Sacro Speco wurde durch den Maler Conxolus mit Fresken geschmückt. Seinen Namen finden wir hier neben dem Brustbild einer Madonna mit dem Christuskind und zwei adorierenden Engeln. Denselben etwas schwächlichen Stil dieses Bildes zeigen auch die Szenen aus der Legende des hl. Benedictus. Die Datierung Hermanins in die

Assisi, Oberkirche S. Francesco

zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts wird bei der Verwandtschaft mit den Werken Cavallinis wohl der Annahme Zimmermanns vorzuziehen sein, der die Fresken in das 14. Jahrhundert setzt. Dazu ist die Perspektive doch noch nicht entwickelt genug und die psychologische Auswertung der Legende zu gering.

Literatur: Frothingham, American journal of arch. 1894 S. 45. — Hermanin, Thieme-Becker, VII S. 343. — Ders., Monasteri di Subiaco 1904. — Modigliani, Zeitschr. f. b. Kunst. 1907 S. 282.

Abb. 173. Esau vor Isaak. Assisi, S. Francesco, Oberkirche

Assisi.

Über die Ausmalung von S. Francesco in Assisi besitzen wir leider keine verbindliche Überlieferung, so daß wir bei den für die Entwicklung der italienischen Malerei so unendlich wichtigen Fresken, we che die Ober- und Unterkirche völlig bedecken, leider auf spätere Quellen, besonders die ungenauen Berichte Vasaris und die stilkritische Untersuchung angewiesen sind. Die Malereien der Unterkirche und die Schöpfungen Cimabues in der Oberkirche, der hier Chorabschluß und Querschiff ausmalte, gehören in die Geschichte der toskanischen Malerei (s. S. 221). Uns interessiert hier der Bilderkreis, der den oberen Teil des Langhauses schmückt. (Taf. XII.) An der Oberwand der Kirche neben den Fenstern befindet sich in zwei Reihen übereinander geordnet ein großer Kreis von Szenen aus dem Alten und Neuen Testament in antithetischer Gegenüberstellung. Rechts das Alte Testament mit folgenden Szenen: Erschaffung Adams, Evas Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies, der Engel vor dem Paradies, Opfer Kains und die Ermordung Abels. Darunter: der Bau der Arche (Abb. 174), die Arche, Opfer Abrahams, die Engel bei Abraham, Jakob vor Isaak, Esau vor Isaak (Abb. 173), im letzten Joch Joseph im Brunnen und die Brüder Josephs in Ägypten. Der Zyklus der linken Seitenwand, der wie der alttestamentliche am Querschiff beginnt, zeigt in der oberen Reihe die Verkündigung, Begegnung, Geburt, Anbetung, Darstellung, Flucht nach Ägypten, Jesus im Tempel, und die Taufe Christi. In der unteren Reihe die Hochzeit in Kana, Szene mit Aposteln, Gefangennahme Christi, Christus vor Pilatus, Kreuztragung, Kreuzigung, Beweinung und Frauen am Grabe. Der untere Teil der Wand wird zu beiden Seiten durch den Zyklus aus dem Leben des hl. Franciscus ausgefüllt, so daß jedes Joch je drei Szenen erhält. Die Gewölbe dreier Joche sind mit Fresken versehen. Von diesen zeigt das erste Deckenfeld eine Darstellung der vier Evangelisten, die ziemlich allgemein Cimabue

Abb. 174. Bau der Arche. Assisi, S. Francesco, Oberkirche

zugeschrieben wird, das mittlere die Medaillons von Christus, Maria, Johannes und Franciscus; das dritte aber die der vier Kirchenväter. Urkundliche Angaben aus der Baugeschichte zur Datierung dieser Fresken sind nur sehr spärlich und unsicher. 1288 erläßt Nicolaus IV. eine Bulle, die die weitere Ausschmückung von S. Francesco anregen soll, woraus man schließen kann, daß damals der malerische Schmuck noch zum Teil unvollendet war. Weiterhin kann das Gewölbe mit den Bildern der „Doctores" nicht vor dem Jahre 1298 entstanden sein, da erst in diesem Jahre Bonifaz VIII. die Kirchenväter und Doctores als solche konstituiert hat. Diese Fresken gehören auch zu den späteren Teilen der Ausschmückung. Man kann schließlich annehmen, daß im Jubeljahre 1300, in dem auch Assisi von unzähligen Pilgern besucht wurde, die Ausmalung der Kirche wohl im ganzen beendigt war.

Mit diesen Daten stimmen auch die Ergebnisse der Stilkritik überein. Wenn Thode Recht hat, daß Cimabue die Fresken an dem Vierungsgewölbe, Chor und den Querschiffen erst nach 1270 begann, so rücken wir mit den Fresken der Längswände ungefähr an das Ende der 80er Jahre und den Beginn des 14. Jahrhunderts. Nach den Forschungen von Aubert, der die Malereien am gründlichsten untersuchte, wäre die Arbeit am Querschiff der Kirche und zwar zu beiden Seiten gleichzeitig begonnen und von da zur Ausgangswand weitergeführt worden. Ich vermag dem nicht beizustimmen. Mir scheint, daß der Anfang der Fresken auf der rechten Seite allein liege, und die Bilder sich dann allerdings von da zur Ausgangswand hinziehen. Die Fresken der linken Seitenwand mit ihren christologischen Szenen erscheinen in ihrer Entwicklung weiter fortgeschritten. Sie aber genau einordnen zu wollen, ist durch die schlechte Erhaltung derselben fast ausgeschlossen. Die Beweinung Christi, ferner die dieser nahestehenden Szenen der Ausgangswand

bilden sicher den Endpunkt der Entwicklungsreihe. Ob sie, wie Thode, Wulff und Hermanin annehmen, Giotto zugewiesen werden können, mag dahingestellt bleiben.

Es sind bei der Ausmalung dieser Kirche zu viele und zu verschiedenartige Künstler beteiligt gewesen, um eine chronologische Ordnung der Bilder aufstellen zu können. Neben Meistern der alten Schule arbeiten solche, die bereits vom Fortschritt der neuen Zeit mächtig ergriffen sind. Noch verwirrter wird das Bild dadurch, daß (wie Wulff annimmt) für manche Darstellungen byzantinische und andere Miniaturen als Vorlagen gedient haben.

Abb. 175. Judaskuß. Assisi, S. Francesco, Oberkirche

Bei dem gänzlichen Mangel an positiven Nachrichten sind alle Fragen nach der Autorschaft und der Entwicklung der Fresken einzig auf die Methode des Vergleichs angewiesen. Wie wenig zuverlässig das in der Regel ist, das sieht man nirgends mehr als gerade in Assisi. Wir müssen uns mit Vermutungen begnügen und deren Wahrscheinlichkeit durch stilkritische Gründe zu stützen suchen. So bestehen sicher zwischen den Szenen aus der Genesis und der Geschichte Noahs einerseits und den heute verlorenen Fresken von S. Paul in Rom (s. S. 210) verwandtschaftliche Zusammenhänge. Ob aber daher, wie Hermanin glaubt, Cavallini ihr Schöpfer ist, ist möglich, aber nicht zu beweisen. Frey bestreitet es, er vermag die Verwandtschaft beider Zyklen nicht für so schlagend anzusehen. Es mag zunächst genügen, die Ähnlichkeit und die Beziehung der Fresken in Assisi zu der römischen Schule als sicher festzustellen. Auf einen bestimmten Meister hinzuweisen geht zu weit. Die Wahrscheinlichkeit, daß Cavallini in Assisi mitgearbeitet hat, ist gestiegen durch die Kenntnis der wiederentdeckten Fresken in S. Cecilia in Rom. Der Vergleich dieser mit Szenen wie dem Judaskuß (Abb. 175) zeigt eine nahe Stilverwandtschaft, die sicher viel stärker ist, als etwa die der Genesisszenen mit den Fresken in S. Paul.

Ebenso, wie wir es von Cavallini vermuten können, daß er in Assisi beschäftigt war, mit gleichem Recht können wir es auch von Torriti annehmen, dessen flächenhaften, von Ruhe beherrschten Stil, wie wir ihn in den Apsismosaiken von S. Maria Maggiore kennen gelernt haben, wir in Bildern, wie die Erschaffung der Welt, die Schöpfung Evas, oder wie die Geburt Christi (Abb. 176) in der oberen Reihe der linken Seitenwand wiedererkennen. Letzteres Bild spricht allerdings

Abb. 176. Geburt Christi. Assisi, S. Francesco, Oberkirche

Hermanin Cavallini zu, im Gegensatz zu Zimmermann, der Torriti als Meister nennt. Die alttestamentlichen Szenen der unteren Reihe zeigen einen deutlich von diesen oberen Fresken verschiedenen Stil. Die vier ersten Szenen aus der Geschichte Noahs und Abrahams sind besonders lehrreich für die Möglichkeit der Bestimmung ihrer Urheber. Der Ausdruck der Gestalten ist trotz aller Flächenhaftigkeit ein ausdrucksvoller und bewegter, vielleicht auf Grund einer frühbyzantinischen Vorlage. Dieser Auffassung nach hindert nichts, hier die Hand Cavallinis zu sehen, wie Hermanin glaubt. Doch widerspricht dieser Hypothese, daß die Falten völlig linear und in scharfer Brechung gegeben sind, was nicht die Art Cavallinis ist. Auch seine Schule gibt eine weiche malerische Modellierung, so daß wir auch nicht mit Douglas (Crowe a. Cavalcaselle I S. 96) und Wickhoff (Kunstgesch. Anz. 1904) an diese hier denken können. Aubert und Zimmermann sprechen hier von einer Schule Cimabues. Wollen wir nun an diese Bilder anschließend eine Entwicklungsreihe aufstellen, so brauchen wir jetzt nur die beiden anschließenden Szenen mit Jakob und Esau vor Isaak (Abb. 173) folgen zu lassen. Auch die Gestalten dieser sind ausdrucksvoll in Gebärde und von starkem Pathos. Die Falten besitzen zwar noch die eckige Brüchigkeit, dafür aber ist die ganze Komposition zusammengefaßter und abgerundeter. Ihre flächenhafte Behandlung allein schon hätte davon abhalten müssen, diese Bilder mit denen der Franzlegende in Zusammenhang zu bringen und sie mit Zimmermann, Thode und Hermanin für Früharbeiten Giottos zu halten. Venturi und Lothrop schreiben sie dagegen noch der Schule Cavallinis zu. Aber es fehlt doch nicht das Mittelglied zwischen den Szenen dieser älteren Richtung und der darunter befindlichen Franzlegende. Hier treten die beiden Josephsszenen in dem Felde des Eingangsjochs in die Entwicklung ein. Die vertikale Aneinanderreihung der Figuren ist hier fast aufgegeben. Dafür erscheinen die Gestalten wie von der Seite her in den Raum geschoben, so daß der Beschauer zu einer seitlichen Blickrichtung gezwungen ist. Das, verbunden mit einer

entwickelten Raumkenntnis, verleiht diesen Bildern den Eindruck von etwas neuem, bisher ungekanntem. Durch sie gelangen wir direkt über die Pfingstszene der Eingangswand zur Franzlegende. Leider sind diese Fresken der unteren Reihe der Längswand sehr stark zerstört, so daß eine Untersuchung sich nur auf die wenigen gut erhaltenen, wie die Beweinung und den Judaskuß, erstrecken können. Diese genügen aber, uns die nahe Verwandtschaft beider Fresken augenscheinlich zu machen. Der Stil dieses Meisters entwickelt sich aus dem Cavallinis. Seine Personen füllen die Fläche in ausgeglichenem Rhythmus. Hermanin schreibt die Szene der Beweinung, die er nicht mit dem Judaskuß zusammenstellt, dem Meister der Jakobsszenen, des Pfingstfestes und der Himmelfahrt zu und erblickt auch in dieser Szene die Hand des jungen Giotto. Dagegen sieht Aubert in diesen Fresken noch die Art der Cimabueschule.

Hier stehen wir an der Wende zu einem neuen Stil. Eine neue Welt tritt in die Erscheinung mit dem Genius Giottos, der auf den Schultern Cimabues und Cavallinis stehend an dieser Stätte als erster klar die neuen Wege wandert.

Literatur zu Assisi: Thode, Giotto. Ders., Franz von Assisi. — Strzygowski, Cimabue und Rom 1888. — Toesca, L'Arte 1904 S. 317. — Venturi, La basilica di Assisi 1908. — Aubert, Cimabuefrage 1907. — Suida, Monatsh. f. Kw. II. 1909, S. 64. — Beda Kleinschmidt, Assisi 1915 I, II (im Druck).

Allgemeine Literatur zu Rom: Zimmermann, M. G. Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter I. 1899. — De Rossi, I musaici cristiani delle chiese di Roma. — M. Barbet de Jouy, Les mosaiques chrét. de Rome 1857. — Vasari, ed. Milanesi und ed. Frey I. — Crowe and Cavalcaselle, A history of painting in Italy, ed. L. Douglas 1903. — L. Michel. Histoire de l'Art. — v. Schlosser, Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten 1912. — Venturi, Storia V. — Wilpert, Die Römischen Mosaiken und Malereien 1917. — v. Marle, La peinture romaine au moyen-âge 1921. — Ders., Italian Schools of Painting I. 1923 (während des Druckes erschienen).

B. Toskana.

12.—13. Jahrhundert.

Wie von der Plastik sind auch von der Malerei nur wenige Werke des 12. Jahrhunderts erhalten. Erst um 1200 beginnt eine neue Blüte. Und auch hier müssen die Künstler auf fremde Vorbilder zurückgreifen, da die einheimische Tradition abgerissen ist. Byzantinische Werke werden nachgeahmt und byzantinische Künstler sind Lehrmeister in Toskana. So entsteht die „maniera greca".

Ein starker Strom neuer Anregung kommt ferner von Rom. Die Fresken in S. Pietro a Grado bei Pisa lehnen sich (gegen Ende des 13. Jahrhunderts) an die Darstellungen aus der Legende des hl. Petrus in der Vorhalle von St. Peter in Rom an. Die Mosaiken des florentiner Baptisteriums mit der Genesis berühren sich stärker mit den römischen Zyklen, wie mit den byzantinischen von Venedig. Die ausschlaggebende Umwandlung fand aber auch hier in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts, wie wir es in der Plastik sahen, mit Hilfe der französischen Gotik statt. Sie war es, welche die Grundlagen zu der Umgestaltung der Kunst schuf.

Trotz aller Verschiedenheit und Eigenart streben doch alle diese Stillinien nach einer Richtung hin, die bestimmt wird durch die geistige Strömung der Zeit. Die Zeit des Dugento ist eine Zeit höchster Empfindsamkeit. Der geringste Anstoß genügt, die Nerven der Menschen in Schwingung zu setzen; eine Zeit schroffer Gegensätze, die das Gute und das Böse gleich heftig umfaßt. Aus dieser starken Spannung und nervösen Erregung erwächst wie von selbst die Blume der Mystik, die Sehnsucht nach visionärem Schauen. Zuerst und am edelsten

Abb. 177. Geburt Johannis, Berlin, K. Fr. Museum.

findet diese Sehnsucht Erfüllung in dem hl. Franz. Ihm war es vergönnt, „den geheimnisvollen Schleier des Ewigen und Unaussprechlichen zu heben und Gott zu erleben."

Aber wie in allem, so weiß er auch selbst in der Ekstase Maß zu halten. Schon bei ihm zeigt sich eine gewisse der Mystik beigesellte Realität der Anschauung, wodurch überhaupt die italienische Mystik der rein transzendental gerichteten deutschen entgegentritt.

Von Franciscus an hebt sich diese Gefühlslinie stetig empor. In den begeisterten Dichtungen eines Jacopone da Todi, in den Schriften des hl. Bonaventura sehen wir sie den Höhepunkt der Gefühlsspannung und ekstatischen Versunkenheit erreichen. Nicht nur die Dichtung, alle Künste zeigen diese Steigerung. Die Musik erhebt sich von dem einfachen, an dem gregorianischen Gesang gebildeten Lied der Troubadours, zu der eigenartig schwärmerischen Kunst eines Johannes de Florentia, in der neben der Stimme bereits Instrumente das Unbestimmte der Empfindung ausdrücken.

So wächst nun auch in gleicher Weise die Bildersprache an Ausdruck und Gestaltungskraft, sowohl in Malerei wie Plastik. Dieses Streben nach Bereicherung des geistigen Inhalts drängt aber ganz von selbst zu einer Vervollkommnung und Anspannung der technischen Ausdrucksmittel. Am sichtbarsten tritt das in der wachsenden Erkenntnis des Raumes und der Perspektive in die Erscheinung. Schritt für Schritt läßt sich dieses Werden des neuen Stils verfolgen und die Entwicklung an Beispielen zeigen.

Von Einzelfiguren eignet sich am besten die thronende Madonna zur Aufstellung einer solchen Entwicklungsreihe. Während die Haltung der Madonna in Siena, Palazzo Saraceni aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts noch steif und unwirklich anmutet, zeigt die Guido's (Abb. 186) (um 1221) bereits den deutlichen Versuch natürlichen Sitzens. Zugleich wird der Ausdruck der Züge zwangloser und teilnehmender. Einen großen Schritt vorwärts in der Wiedergabe der sitzenden Figur tut Coppo di Marcovaldo (Abb. 197) in seiner Madonna in der Serviten-Kirche in Siena (1261). Die Haltung der auf dem Sessel thronenden Madonna ist hier bereits körperlich richtig erfaßt. Von hier aus ist der Weg zu den Vollendern des Stils des Dugento, zu den Meistern Cimabue und Duccio nur ein kurzer.

Schwerer ist dieser Entwicklungsgang in der figürlichen Szenenkomposition zu zeigen. Die häufigen Rückschläge verdunkeln hier leicht das Bild und verwischen die Klarheit der Linie. Trotzdem ist der Weg der gleiche; dasselbe Streben nach wachsender Geschlossenheit der Komposition, der Versuch, die einzelnen Teile in seelische Beziehung zu setzen und das Verhältnis von Raum und Figur in eine einfachere und realistischere Relation zu bringen. Auch hier ein Beispiel: Die Figuren der Szenen des Paliotto von 1215 in der Akademie von Siena werden in rein mittelalterlicher Weise nebeneinander aufgereiht. Das Bildfeld ist durch die frontal gestellten Personen fast bis zum oberen Rande gefüllt. Stellen wir diesem Altar den Petrusaltar (Abb. 188) derselben Gallerie aus der Schule Guidos gegenüber, so erkennen wir deutlich

den Fortschritt. Die Figuren sind kleiner geworden und stehen in einem gewissen Verhältnis zur Architektur, die jedoch selbst noch immer als Kulisse im byzantinischen Sinne wirkt. Die flächenhafte Anordnung bleibt völlig gewahrt. Die Werke aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts führen zu einer immer wachsenden räumlicheren Ausgestaltung, wie die Tafel der hl. Magdalena in Florenz, Akademie (Abb. 198), die 2 Flügel in Berlin (Abb. 177), oder der hl. Franz in S. Croce, Florenz, es zeigen. Die isokephalen Figuren erscheinen zwar hier noch hintereinander aufgeschichtet, aber ihre Bewegung ist lebhafter und ihr Wollen sichtbarer. Wie in einem aufgeschlagenen Buche, so liegt diese ganze Entwicklung klar und deutlich vor uns in den Mosaiken des Florentiner Baptisteriums (Taf. IX).

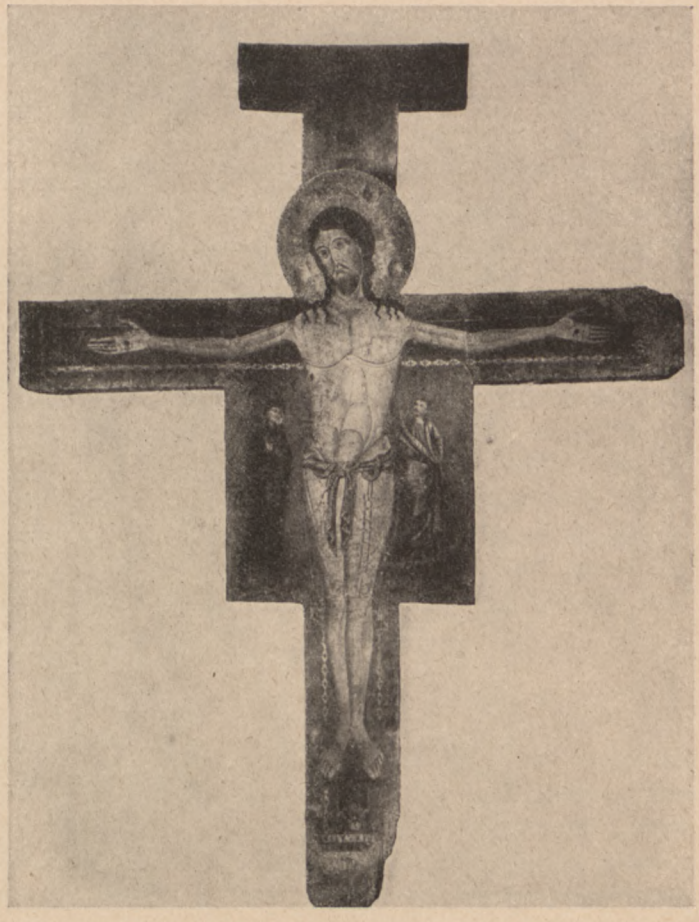


Abb. 178. Sotius, Kruzifix. Spoleto, Dom

Die wachsende Verinnerlichung und Vertiefung im religiösen Leben dieser Zeit ist aber nicht damit zufrieden, die gegebenen Themen weiterzuentwickeln, sie strebt ebenso nach neuen Ausdeutungen ihres gesteigerten Empfindens. So erwächst aus diesem neuen Geiste der Malerei eine neue Bereicherung in dem Andachtsbild, das von da an vor allem den Schmuck der Altäre bildet, und dem großen Votivbild, das meist auf einem Balken am Eingang des Chores oder auch an der Wand angebracht ist.

In erster Linie aber sind es die großen Kruzifixe, die nun von erhöhter Stelle des Chores herabblickend, den Menschen eine ernste Mahnung zuzurufen scheinen. Der wachsende Ernst der Zeiten, düstere Geschicke, die über das Land hereinbrachen, Kriege und Krankheit, hatten die Menschen zur Buße getrieben. So wurde das Kreuz immer mehr zum Mittelpunkt des Empfindens dieser Zeit.

Sowohl Andachtsbild wie Kruzifix treten in die geschilderte Entwicklung ein. Wie die äußere Gestalt des ersteren vom einfachen Rechteck zur hohen, giebelgekrönten Form emporwächst, so erfährt auch die Form des Kruzifixes eine stets wachsende Bereicherung künstlerischen Schmuckes. Verhältnismäßig einfach ist noch das Kreuz in Sarzana (1138), das in Spoleto (1187) von Alberto Sotio (Abb. 178) und in S. Francesco zu Assisi; nur wenige Figuren unter den Armen des Erlösers und zu seinen Seiten bilden den ganzen bildnerischen Schmuck. Reicher schon ist das Kreuz der Pieve zu Arezzo und dasjenige im Bigallo zu Florenz gestaltet. Hier

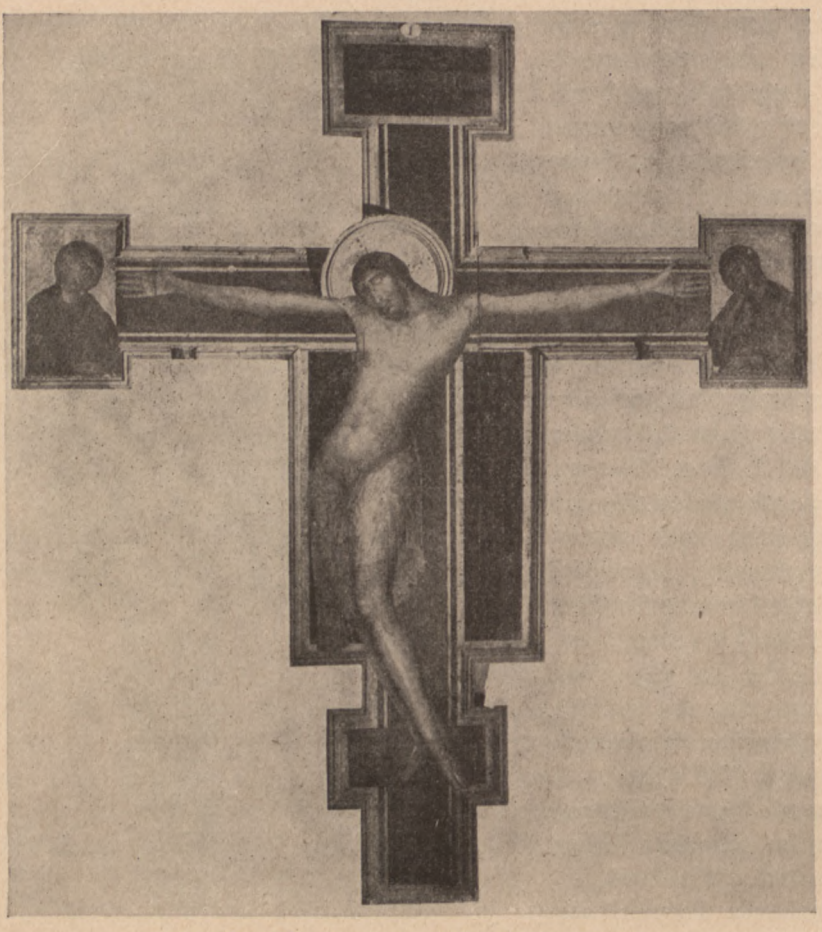


Abb. 179. Cimabue, Kruzifix. Florenz, S. Croce.

ist auch die Tafel über dem Kreuzesstamm mit den Gestalten Marias und des Pantokrators verziert. Die folgende Zeit (nach 1200) fügt neue Szenen auf den erweiterten Querbalken und unter dem Suppedaneum hinzu, wie auf dem Kruzifix in Pisa, Museum (Nr. 15) und Siena, Gallerie. Gegen Ende des Jahrhunderts wird das Fußende des Kreuzes neben dem Suppedaneum nochmals kreuzförmig erweitert, wie wir es bei den Arbeiten des Meisters der Franciscaner Kruzifixe in Bologna, S. Francesco und Assisi, S. Francesco, sowie bei Coppo di Marcovaldo und Cimabue (Abb. 179) sehen. Äußerlich freilich vereinfacht sich die Form durch Fortlassung der kleinen Passionsszenen seitlich des Körpers, nur Maria und Johannes stehen bei dem Meister der Franciscaner Kruzifixe noch neben dem Körper. Nachher werden sie dann auf die Täfelchen an den Enden der Querarme gebracht, zunächst in ganzer Figur, wie schon auf dem Kruzifix des ebengenannten Meisters in Bologna, dann in der geläufigen Art der Halbfiguren bei Coppo und Cimabue. Damit ist die einfache Form gefunden, die auch die Schule Giotto's aufnimmt und die das ganze Trecento in Geltung bleibt.

Mit dieser Entwicklung der Form geht aber zugleich eine Vertiefung und Verinnerlichung Hand in Hand, die sich in erster Linie in der Darstellung des Körpers Christi kund tut. Von dem in seiner Unbewegtheit starren Christus in Spoleto geht die Linie zu dem 40 Jahre älteren

Kruzifix des Giunta Pisano in S. Ranierio Leonardo in Pisa. Die plastische Durchbildung der Körperformen ist hier eine fortgeschrittenere, anatomisch richtigere; eine Steigerung, besonders in der Beseelung bringt das Kreuz des Franciscusmeisters in der Galeria nazionale zu Perugia von 1272. Es führt geradenwegs zu dem Christus Cimabues in der Opera von S. Croce in Florenz (Abb. 179) als dem Höhepunkt dieser Entwicklung sowohl im Ausdruck als in der Durchbildung und Bewegung der Glieder. In allem erkennen wir dasselbe Streben von der symbolischen, rein idealen Andachtskunst im mittelalterlichen Sinne zu der realistischen Auffassung im Sinne der Renaissance zu gelangen.

Literatur zum Kruzifix: s. Zimmermann, Giotto S. 167. — Venturi V S. 1ff. — Sirèn, Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert. — Crowe and Cavalcaselle, ed. Douglas, History of painting in Italy. I, II. 1908. — Van Marle, The Italian Schools of Painting I. 1922.

Es wäre ein müßiges Unterfangen, die künstlerische Priorität zwischen den einzelnen Städten Toskanas zum Ausgangspunkt unserer Untersuchungen zu machen. Wie in der Plastik, so hebt auch in der Malerei eine reicherere Tätigkeit schon in den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts an. Fast gleichzeitig beginnt in Pisa, Lucca und Siena die Kunst neu aufzublühen. Schon die ersten Jahrzehnte bringen hier Künstler hervor, deren Bedeutung gegeneinander abzuwägen, vergebliche Mühe sein würde. Pisa: Giunta, Lucca: die Berlinghieri und in Siena schafft der geniale Guido seine in zarten Farben leuchtenden Werke. Alle drei aber streben unabhängig voneinander denselben Zielen zu.

Pisa.

In Pisa bilden die großen Kruzifixe die ersten Beispiele einer aus religiöser Vertiefung entsprungenen neuen Kunst. Ihr Vorbild sind Arbeiten wie das Kruzifix von Spoleto. Das Kruzifix in Sta. Marta, das Crowe und Cavalcaselle noch ins 12. Jahrhundert setzen, wird wohl schon dem 13. angehören, wenn wir es auch nicht mit Sirèn in die 60er Jahre verlegen möchten. Es zeigt noch die ruhige, triumphierende Art des Erlösers, der mit weitgeöffneten Augen vor dem Kreuzbalken steht; die Haltung ist völlig frontal. Von einer anatomisch genauen Durchbildung des Körpers spüren wir noch nichts. Etwas entwickelter und unter byzantinischem Einfluß stehen die 6 Passions-Szenen der Seitentäfelchen. Sie bilden den Übergang zu den 4 weiteren, verwandten Kruzifixen, die Sirèn einem „Maestro Tedice", dem Vater Enrico di Tedices in hypothetischer Weise zuschreibt. Sie befinden sich in Pisa, Museo civico (Nr. 15 aus San Sepolcro) und in S. Frediano, sowie in Rossano, Ponteassiera und in der Akademie in Florenz (Nr. 3). Alle zeigen denselben unbewegten Christustyp. Der Aufbau der Passions-Szenen ist vollkommen flächenhaft und die Architekturen beschränken sich auf wenige Andeutungen und halten sich noch ziemlich frei von byzantinischen Einflüssen. Eher lassen sich hier Beziehungen zu den süditalienischen Exultetrollen herstellen. Die figürliche Anordnung ist auf dem Kruzifix der Florentiner Akademie (Nr. 3) so frei und bewegt, daß sie aus dem Rahmen der Kunst dieser Zeit herausfällt und möglicherweise unter die späteren florentinischen Werke dieser Gattung gerechnet werden muß.

Deutlich macht sich in der Kruzifixdarstellung die Wandlung in dem ehemals vollsignierten Werk des Enrico di Tedice in San Martino in Pisa (Abb. 180) bemerkbar. Die genaue Datierung des Kruzifixes fehlt, doch wird es der ersten Hälfte des Jahrhunderts angehören. Über das Leben des Meisters sind wir schlecht orientiert. 1254 hören wir gelegentlich einer Zeugenaussage von ihm.

Christus neigt hier den Kopf sterbend zur Seite und in den Körper kommt eine leichte

Abb. 180. Enrico di Tedice, Seitenteil des Kruzifixes in Pisa, San Martino

Drehung. Die anatomischen Verhältnisse sind in der Zeichnung genau beachtet. Ein Kruzifix im Museo civico mit Maria und Johannes sowie dem Verrat Petri neben dem Christuskörper zeigt den Kopf Christi erhoben und lebend. Es bildet gleichsam die Übergangsstufe der alten Form des triumphierenden Christus zu der neuen, vertieften Auffassung, den Erlöser im Sterben mit geneigtem Haupte darzustellen.

Im Gegensatz zu den vorher besprochenen Szenen der 4 frühen Pisaner Kruzifixe sind nun die 8 Passions-Szenen bei Enrico di Tedice fast völlig von byzantinischen Arbeiten abhängig; Miniaturen mögen ihm die Anregung gegeben haben. Die Art, wie die Architektur-Kulissen noch losgelöst ohne inneren Zusammenhang mit der Handlung gestaltet sind, gibt den Bildern ein mittelalterliches Aussehen. Dem steht aber das erfolgreiche Streben des Künstlers nach Ausdruck des inneren Lebens und des Ineinanderspiels der einzelnen Figuren gegenüber als das Wesentlichste des neuen Stils. Freilich stehen die Personen bei Enrico im engeren Zusammenhang und in dramatischerer Bewegung zueinander, wie die der Passions-Szenen auf dem Kruzifix von Sta. Marta. Sirèn gibt ferner Enrico ein kleineres Kruzifix im Museo civico in Pisa und eine Kreuzabnahme daselbst.

Der führende Meister in Pisa war aber anscheinend Giunta de Guidetto de Colle. Über ihn sind wir auch urkundlich genauer unterrichtet. 1202 wird er zum ersten Male erwähnt. 1228 kauft er ein Haus, 1236 war sein Kruzifix in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, das leider verloren gegangen ist, datiert. 1258 hören wir zum letzten Male von ihm. 1267 ist er in einer Urkunde als verstorben angegeben. (P. Bacci, Boll. d'Arte 1922, S. 145.)

Zwei der erhaltenen Arbeiten Giunta's, die beiden Kruzifixe im San Ranierino in Pisa und S. Maria degli Angeli in Assisi (Abb. 181), tragen seinen Namen. Schon von älteren Forschern wurde ihm eine große Zahl wichtiger Gemälde in Assisi zugeschrieben, so Fresken in den Seitenschiffen der Oberkirche, über die wir an anderer Stelle noch sprechen werden, und in der Unterkirche die Franzlegende, die ihm noch Venturi zuschreibt, zugleich mit anderen verwandten Arbeiten. Die Franzlegende möchte ich jedoch eher mit van Marle einem umbrischen Meister zuschreiben. Diesen Bildern fehlt das starke Pathos und die Kraft, die die Arbeiten Giuntas auszeichnen.

Giunta ist eine starke Individualität und das verleiht auch seiner Kunst den Charakter einer starken Subjektivität. Seine Anregung hat Giunta von byzantinischen Vorbildern geholt. Die glänzende anatomische Durchbildung des Körpers weist nach Byzanz. Aber, was ist aus diesen anregenden Vorbildern unter seiner Hand geworden! Man braucht nur den von ihm gebildeten sterbenden Erlöser anzuschauen und den Eindruck dieser erschütternden Tragik wirken zu lassen, um die Größe des Fortschrittes zu begreifen. Derselbe Fortschritt zeigt sich aber auch in vielen Einzelheiten. Wir brauchen dazu nur die steife Behandlung des Lendentuches älterer Kruzifixe mit der weichen Faltenbehandlung Giuntas zu vergleichen. Zu seinen Arbeiten rechnet Sirèn auch die interessante Tafel mit 4 Szenen aus dem Leben des hl. Franz, in S. Francesco in Assisi. Manches spricht für diese Zuschreibung, wie die Behandlung des Raumes und die Art, die Figuren hineinzusetzen. Auch der byzantinische Einschlag ist unverkennbar und tritt besonders in den Kuppelarchitekturen deutlich zutage. Enrico di Tedice gegenüber bedeutet das Werk einen Fortschritt, der sich in der lebendigeren Handlung, der energischeren Bewegung und besonders in dem stärkeren und vertieften Ausdruck ausprägt. Ist auch hier die Aufgabe, Personen und Architektur in innere Beziehung zu bringen, noch immer ungelöst, so tritt doch das Streben nach einem klareren Größenverhältnis zwischen Landschaft und Figur deutlich hervor; nicht minder das Bestreben, den Aufbau der Personen folgerichtig in der Tiefe des Raumes zu entwickeln. Man betrachte in diesem Sinne nur die linke obere Szene, auf der eine Mutter ihre Tochter zur Heilung neben den Sarg des Heiligen legt. Die Stadt baut sich hier in großen Ausmaßen hinter der Menschenmenge auf.

Abb. 181. Giunta Pisano, Kruzifix. Assisi, S. Maria degli Angeli (Ausschnitt)

Die Individualität Giunta's war stark genug, fremde Einflüsse nicht nur zu überwinden, sondern ihnen sogar den Charakter eigener Persönlichkeit aufzudrücken. Was ihm, wie das Byzantinische, gleichsam zur Hilfsstaffel wird, das wird weniger starken Künstlern zum Verhängnis. So steht die große Altartafel mit der hl. Katharina und 8 Szenen aus ihrer Legende im Museo civico zu Pisa aus S. Silvestro ganz im Banne byzantinischer Vorbilder. Das Museum besitzt aus derselben Kirche eine längliche Altartafel: Christus in der Mitte und zu seinen Seiten Katharina, Maria, Johannes und Sylvester. Auch diese Malerei vermag sich nicht freizumachen

Abb. 182. Pisaner Meister, Madonna. Pisa, Museum

von ihren byzantinischen Vorlagen, deren harte Farbengebung und altertümliche Manier sie nachahmt. Stärker verarbeitet ist das byzantinische Vorbild in 2 anderen Tafelbildern des Pisaner Museums, der hl. Anna (Nr. 16) und der thronenden Maria mit 12 kleineren Szenen (Abb. 182, Nr. 7) zu ihrer Seite. Beide schreibt Sirèn der Schule Giunta's zu. Zeitlich liegt ihre Entstehung wohl einige Zeit auseinander. Die hl. Anna mit Maria auf dem Arm thront in Art der Hodegetria und entspricht stilistisch dem frühen Typus der sitzenden Madonna, etwa Guido von Siena's (s. S. 233). Die Falten ihres Gewandes sind in feinen goldenen Linien eingezeichnet, der Thron ist ohne perspektivische Verkürzung, die Heilige selbst völlig frontal aufgefaßt. Dagegen zeigt die Maria des anderen Bildes in ihrer ganzen Auffassung einen solchen Fortschritt, daß Wulff dieses Werk an das Ende des Jahrhunderts setzt und Venturi es geradezu zu Cimabue in verwandtschaftliche Beziehung bringt. In der Tat ist die Haltung fast ganz die der Madonna Ruccellai (Abb. 190), mit der sie auch schon die bewegte Haltung und die plastische Durchbildung der Körperformen gemein hat. Stärker ist der byzantinische Einfluß in den wundervollen kleinen seitlichen Szenen. Die Glanzzeit pisanischer Malerei ist nur eine kurze. Schon in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts scheint die Quelle der Malerei zu versiegen. Sie hat neben den Bildhauer Giovanni Pisano keinen gleichwertigen Künstler zu setzen. Nur wenige Werke ragen hervor. Darunter der große Kruzifixus in San Pierino, den Sirèn als das Werk des Ugolino di Tedice, des Bruders Enricos aus dem Jahre 1273 ansehen möchte. In seiner Auffassung übertrifft dieser Meister Enrico an lebendiger Bewegtheit, wie das ein Vergleich mit dem Kruzifix in S. Martino (s. o.) lehrt. Das gilt vor allem von der Himmelfahrt auf dem oberen Teil des Kreuzes. In aufgeregter Gestikulation stehen die Apostel zu Seiten der Gottesmutter. Möglicherweise hat Sirèn Recht, wenn er diesem Meister — Ugolino? — auch das Franciscusbild mit 6 Szenen aus San Francesco in Pisa zuschreibt, entgegen Vasari, der Cimabue als seinen Schöpfer nennt und Salmi (Rivista d'Arte 1910, S. 67), der in seinen Linien den Stil Berlinghieris zu erkennen glaubt. Das Werk zeigt dieselbe harte und kantige Linienbehandlung wie das Kruzifix von San Pierino.

Überschauen wir zum Schluß nochmals das ganze Gebiet pisanischer Kunst in Malerei und Plastik, so erkennen wir, daß dasselbe trotz aller reichen Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit im Einzelnen doch von einem großen Gedanken beherrscht und zusammengefaßt wird. Das ist vor allem die Ruhe in der Schilderung der Vorgänge, das strenge Maßhalten, das sich fürchtet, die Grenzen selbst zu berühren. Es liegt etwas Monumentales in der gesamten Kunst Pisa's, von den strengen Formen der Architektur begonnen, bis zu den Werken der bildenden Künstler. Trotz aller Einflüsse der Antike, von Byzanz und aus Frankreich ist diese Kunst durchaus bodenständig. Derselbe heimatliche Geist, der in den Werken Nicolo Pisano's waltet, hat auch die des Giunta erzeugt.

Lit.: A. da Morrona, Pisa illustrata. 1787. — Crowe und Cavalcaselle I. — Venturi B. V. — van Marle I. 1922. — Supino, Arte Pisana, 1904. — Bellini-Pietri: Catalogo del museo civico di Pisa, 1906. — Khvoshinsky e Salmi, Pittori Toscani I, 1912. — Sirèn: Rassegna d'Arte 1914, S. 225 und Toskanische Maler.

Lucca.

Wie Pisa, so zeigt auch die Luccheser Schule den Einflüssen von Byzanz sich zugänglich. Im allgemeinen aber ist die Entwicklung hier eine ruhigere als in Pisa und ohne größere Schwankungen. Die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten erscheinen ausgeglichener, aber ohne die zwingende Kraft der Pisaner. Der Grundton dieser Kunst ist ein lyrischer und erzählender. Ein so starkes dramatisches Temperament wie es Pisa in Giunta besitzt, fehlt hier. Die Urkunden Luccas erzählen von verschiedenen Künstlern, z. B. von Latharius und Ranuccius, aber nur wenige Arbeiten lassen sich mit bestimmten Persönlichkeiten verbinden. Zu diesen gehört eines der frühesten erhaltenen Gemälde aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts: das Kruzifix in der Pinakothek aus dem Convento degli Angeli. Hier nennt sich der Meister selbst; es ist Berlinghieri. Schon in einer Urkunde von 1228 wird sein Name genannt. Danach stammt er aus Mailand. Auch seine Söhne Bonaventura, Barone und Marco lernen wir kennen. Letzterer wird 1250 als Miniaturmaler erwähnt; das ist charakteristisch für

Abb. 183. Bonaventura Berlinghieri, Predigt des hl. Franz. Pescia, S. Francesco

Abb. 184. Bonaventura Berlinghieri (?) Kreuzigung. Florenz, Akademie

die Art der Tätigkeit dieser Maler und ihrer nahen Beziehung zu diesem Kunstzweig. Von Bonaventura berichtet die Urkunde von einem Auftrage, ein Zimmer mit dekorativen Fresken zu schmücken; das war 1244. Zum letzten Mal hören wir um 1274 von ihm. Das Kruzifix des älteren Berlinghieri in der Pinakothek zeigt noch fast die alte, unbewegte Art Sotios. Christus steht mit offenen Augen in aufrechter gerader Haltung vor dem Kreuzbalken. An den Seitenenden des Querbalkens sind die Evangelistensymbole, und auf der oberen Tafel auf der Spitze des Kreuzes Maria zwischen Engeln dargestellt. Christus zur Seite stehen auch hier die trauernde Maria und Johannes. Sehr verwandt ist das Kruzifix in Palazzo Venezia in Rom aus S. Donino, Lucca, dem van Marle ein weiteres in Villa Basilica, S. Maria Assunta (1230) anreiht. Auch das Kreuz in Tereglio, das Berlinghieris bezeichnetem Kruzifix nahesteht, sowie die mit je 6 Seitenfeldern geschmückten Kruzifixe in S. Giulia, S. Maria dei Servi und S. Michele, zeigen noch den alten triumphierenden Erlösertypus, wenn auch die weichere Ausbildung des Lendenschurzes eine etwas spätere Entstehung annehmen läßt. Auch der frühe Madonnentypus, der frontal thronenden Hypsolytera, hat sich in einem Beispiel in S. Andrea zu Rovezzano erhalten, das Sirèn Berlinghiero Berlinghieri zuschreibt, und das sicherlich auch aus dem Kreise dieser älteren Künstler hervorgegangen ist. Einflüsse von Oberitalien lassen sich bei Berlinghiero Berlinghieri nicht mehr nachweisen, ebenso wie das byzantinische Element in seinem Kruzifix nur in den trauernden Seitenfiguren leicht anklingt.

Deutlich aber scheidet sich von der Arbeit des Vaters, dem Kreuz in Lucca, die seines Sohnes Bonaventura: der Altar in S. Francesco in Pescia, mit dem hl. Franz zwischen 6 Szenen aus seiner Legende (Salmi, Riv. d'Arte 1910) (Abb. 183). Das Werk ist von ihm selbst signiert und mit der Jahreszahl 1235 versehen. Zwar wirkt der Heilige mit den Stigmata an Händen und Füßen in seiner starren, an byzantinische Vorbilder gemahnenden Frontalität altertümlich. Um so frischer und lebendiger aber erscheinen die ihn umgebenden Szenen aus seinem Leben. Wie aus der Wirklichkeit gegriffen, ist die Szene der Heilung des Lahmen oder die Heilung der Besessenen am Grabe des Heiligen. Wenn auch der Künstler die Raumtiefe noch nicht auszunutzen versteht, sondern die Handlung auf der vorderen Bodenfläche sich abspielen läßt, so ist doch diese selbst von geradezu dramatischem Leben durchpulst. Sehr interessant für die Natur-

behandlung ist die Szene der Stigmatisation und der Vogelpredigt mit dem steil aufsteigenden Gelände, das an die Behandlungsweise byzantinischer Miniaturen deutlich erinnert. Nach diesem Gemälde erscheint auch die alte Zuschreibung des Diptychons in der Florentiner Akademie aus S. Chiara mit der Kreuzigung (Abb. 184) und der mütterlichen Maria in der byzantinischen Auffassung der Eleusa zwischen Heiligen auf der anderen Tafel an Bonaventura berechtigt. Es ist dieselbe schlanke Körperbehandlung, die dünne zierliche Faltengebung, wie auf dem Franciscusbilde. Auch hier wirken byzantinische Vorbilder in der Darstellung nach. Die ausgeschwungene Körperhaltung des Erlösers, der hier in seinem Leiden dargestellt ist, mit 3 Nägeln am Kreuzesstamm befestigt, ist ganz byzantinisch. Noch deutlicher lassen die Trauernden zu seinen Seiten die Vorbilder erkennen. Diesem Werke stehen 3 Täfelchen mit der Kreuzigung, Kreuzabnahme und Totenklage in der Jarves-Sammlung der Yale-Universität nahe (Sirèn, Katalog 1916). Auch hier treffen wir, wie bei der Tafel in der Akademie die Form des sonst seltenen Gabelkreuzes.

Von Barone Berlinghieri ist mit Sicherheit kein Werk zu nennen. Sirèn glaubt ihm eine Gruppe von Arbeiten zuschreiben zu müssen, wozu er in Florenz das Kruzifix im Chiostro delle Oblate, ein großes Kruzifix mit 8 Passionsszenen in der Akademie, die Franciscustafel in S. Croce, den Zenobiusaltar aus dem Florentiner Dom in Parma rechnet. Sie sind aber wohl eher Arbeiten der Florentiner Schule, und sind in diesem Zusammenhang zu behandeln.

Der Zeit Bonaventuras gehört auch das Fassadenmosaik von S. Frediano in Lucca mit der Himmelfahrt an, das trotz seiner starken Renovation einen sehr bewegten Faltenstil erkennen läßt, wie er sich um die Jahrhundertmitte durchsetzt. Diese Arbeit leitet zu den Meistern aus der 2. Hälfte des Jahrhunderts über. Unter diesen scheint Deodato Orlandi der Meistbeschäftigte gewesen zu sein. 1327 finden wir ihn noch urkundlich erwähnt. Seine früheste bezeichnete Arbeit (von 1288), ein Kruzifix aus S. Cerbone in der Pinakothek zu Lucca, zeigt schon Bonaventura gegenüber das Streben nach plastischerer, den anatomischen Gesetzen gerechter werdender Körpergestaltung. Das Museo civico in Pisa besitzt zwei seiner weiteren Arbeiten: die Längstafel mit 4 Heiligen zu Seiten Mariä (1301) als Halbfiguren und die thronende Maria, der wieder eine 1308 datierte Madonna in Halbfigur im römischen Kunsthandel verwandt ist. Hier mischen sich in die Kunst des Meisters schon deutlich sienesische Züge. Diese Madonnen aber lassen noch mehr wie der Kruzifixus die Schwäche des letzten Lucchesischen Meisters erkennen. D'Achiardi brachte die Fresken in S. Piero in Grado mit Deodato in Verbindung (Atti del Congr. int. di Sc. stor. Rome 1905), was aber aus stilistischen Gründen unmöglich ist. Sie gehören wohl einen pisanischen Meister an, der seine Anregung sich von dem römischen Cyclus in der Vorhalle von St. Peter holte.

Lit.: Ridolfi in Atti della R. Accademia Lucchese 1830—45. — Crowe und Cavalcaselle I. — P. Campetti, Catalogo della Pinacoteca comm. . . . di Lucca 1909. — Sirèn, Tosk. Maler. — van Marle I.

Siena.

Wie Siena selbst, zwischen seinen grünen Hügeln gebettet, vollkommen in sich abgeschlossen erscheint, so ist auch seine Malerei ein abgerundetes Ganze von seltener Einheitlichkeit, von einer Beherrschung der Ausdrucksmittel, wie wir es bis dahin noch in keiner der Kunststätten kennengelernt haben. Hier war triebkräftiger, fruchtbarer Boden. Unter höchster Anspannung aller Kräfte brachte diese Stadt das größte Genie hervor: den Maler Duccio.

Langsam, Schritt für Schritt, entwickelt sich Sienas Kunst. Von auswärts dringen

Abb. 185. Sienesischer Meister um 1200, Madonna. Siena, Domopera

fremde Elemente anregend ein; über Pisa die „Maniera bizantina", von Florenz her strahlt Coppo di Marcovaldos großzügige Kunst herüber, in der Plastik hat bereits mit Ramo di Paganello und vor allem Giovanni Pisano, dem Dombaumeister, der „stil nuovo", die Gotik und französische Kunst ihren Einzug gehalten. Aber alles dies gibt, sobald es den Boden Sienas berührt, seine Eigenkraft hin, um völlig aufzugehen in einer neuen Kunst von höchster Eigenart.

Eine Holdseligkeit verleiht ihr einen besonderen Zauber. In Simone Martini erreicht diese Zartheit eine Stufe der Vollkommenheit, die seine Gestalten alles Irdischen entkleidet erscheinen läßt. Schon im 13. Jahrhundert spricht die Kunst diese Sprache. Schon hier zeigt die Linie die Weichheit, die wir bewundern. Allerdings, in dieser Zartheit lag zugleich die Gefahr, ja der Todeskeim; ein Schritt weiter, und die Weichheit wurde zur Weichlichkeit, die Süße zur Süßlichkeit, ein Prozeß, der sich leider allmählich im Verlauf des 14. Jahrhunderts vollzieht.

Mit dem Beginn des 13. Jahrhunderts beginnt die Blüte der sienesischen Kunst. Die ersten Werke stehen in ihrer linearen und flächenhaften Behandlung, den ungebrochenen, harten Lokalfarben noch vollständig im Banne mittelalterlicher Kunstauffassung. Ein charakteristisches Beispiel: Der Paliotto von 1215 aus der Abbadia Bevardenga in der Akademie (Nr. 1) mit dem plastisch herausgearbeiteten Erlöser in der Mandorla als Mittelbild und 6 kleineren seitlichen Szenen, die die Kreuzigung und Kreuzlegende darstellen. Besonders die Kreuzigung zeigt noch ganz den alten Charakter; die Figuren füllen den Rahmen völlig aus und stehen in klarer Disposition in einer Reihe nebeneinander. Auch der Kruzifixus der Akademie entspricht dem mittelalterlichen Schema (van Marle, Rass. d'Arte 1920, S. 265).

Die frühesten Madonnenbilder lassen ebenfalls die starr frontale Anordnung des alten

Stils als Hypsolytera sehen; dieselbe Art, wie wir sie bei dem Gemälde in Rovezzano sahen. Dieser Art ist die Madonna in dem Palazzo Saracini in Siena und in Sta. Maria in Tressa. Auch die Madonna in der Cappella del Voto des Domes und die der Domopera (Abb. 185) stehen auf der gleichen Stilstufe. In den folgenden Darstellungen der Gottesmutter tritt dann das Byzantinische stärker hervor; so bei einer „mütterlichen Madonna" in Halbfigur, die das Christuskind an sich preßt, in dem Palazzo Saracini. Gewandbehandlung und Farbengebung ahmen byzantinische Vorbilder nach.

Abb. 186. Guido da Siena, Madonna. Siena, Rathaus

Die Auffassung der thronenden Madonna als Hodegetria bildet die beliebteste Darstellungsart dieser Frühzeit. Eine ganze Gruppe von Arbeiten, die bis in die 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts reicht, zeigt diese Auffassung. Im Mittelpunkt dieser Gruppe steht die große Madonna aus S. Domenico im Rathaus (Abb. 186), die nach der Unterschrift von Guido da Siena 1221 gemalt wurde. Milanesi (Scritti varie 1873) und ihm folgend von neueren Forschern Venturi und Wulff glauben nicht an die frühe Entstehung, sondern verlegen die Ausführung des Bildes in das Jahr 1271 durch eine Ergänzung der Inschrift, die durch die spätere Übermalung des Bildes verdeckt sei. Wickhoff (Mitt. d. Inst. f. österr. Geschichtsforsch. X, S. 244) hatte dem schon widersprochen und auch Thode und van Marle (Rass. d'Arte 1920, S. 265) blieben bei dem früheren Datum. Freilich macht die Madonna im Rathaus den fortgeschrittensten Eindruck, wenn man sie mit den nahestehenden Werken in der Sieneser Akademie aus der Sammlung Galli-Dunn, in der Pinakothek von Arezzo und der Akademie in Florenz vergleicht. Das hängt eben sicherlich mit den Übermalungen zusammen, die schon zu Duccio's Zeiten stattfanden und die den Ausdruck, besonders des Kopfes, aber auch des Gewandes und Thrones so verändert haben, daß das Bild uns jünger erscheinen mag, als es in der Tat ist. Wäre die Madonna erst 1271 gemalt, so wäre sie jünger als die Coppo di Marcovaldos in der Servitenkirche vom Jahre 1261

Abb. 187. Sienesischer Meister um 1260. Siena, Akademie, Passionsszenen

(Abb. 197), die Guido gegenüber einen bedeutenden Schritt vorwärts bedeutet in der Art ihres Sitzes auf dem Thron. Es wäre undenkbar, daß Guido, der ja das Bild kennen mußte, sich diesen Fortschritt nicht zunutze gemacht hätte.

Wie lange der Typus der Guido-Madonna in Siena sich hält, sehen wir an den beiden verwandten Altarbildern in der Akademie (Nr. 6 u. 7), von denen das eine 1270 datiert ist (Lisini, Misc. storica senese III 1905, S. 10) und die Madonna in Halbfigur zwischen Heiligen zeigt. Guidos Art verklingt dann gleichsam in der Madonna in der Pinakothek von Perugia (um 1280) des Vigoroso, der seit 1276 Bürger von Siena war. (Borenius, Burl. Mag. 1921, S. 53.) Auch die Fresken mit weltlichen Szenen in der Sala del Consiglio in S. Gimignano (1242) gehören hierher.

Neben Guido treten eine Reihe weiterer Künstler, von denen wir viele mit der Herstellung der Deckel der Biccherna beschäftigt finden (Lisini, Le tavolette dipinte di Biccherna e di Gabella 1901), meist schwächere, dekorativere Begabungen. Wichtiger für die Kenntnis der Stilbildung und die Frage nach den Quellen vor allem der großen Kunst Duccios ist die Miniaturmalerei Sienas. Wie die große Malerei zeigt auch sie Beeinflussung durch byzantinische Vorbilder. (Dvorak, Mitt. des Inst. f. österr. Geschichtsforsch. VI und Graf Erbach, L'Arte 1911.)

Die Tafelmalerei bietet eine Reihe interessanter Beispiele für die „maniera bizantina" Sienas. Vor allem steht die dreiteilige Tafel der Akademie (Abb. 187, Nr. 8) mit der Verklärung, Einzug in Jerusalem und Auferstehung des Lazarus völlig unter ihrem Eindruck. Freier sind die beiden Tafeln, die ebenfalls in die Akademie gelangt sind (Nr. 4 u. 5); beide spitzgiebelig abgeschlossene, viergeteilte Gemälde. Das erstere zeigt die Stigmatisation des hl. Franz und das Martyrium der hl. Bartholomäus, Klara und Katharina. Die Figuren sind hier wie auf dem oben erwähnten Triptychon (Nr. 8) noch sehr schlank. Die Architektur steht zusammenhanglos als Kulisse hinter der Handlung. Die andere Tafel zeigt die Stigmatisation des hl. Franz, den hl. Dominicus und 2 Szenen aus dem Leben des seligen Andrea Gallerani, der 1251 in Siena starb. Wahr-

Abb. 188. Sienesischer Meister, Hl. Petrus. Siena, Akademie

scheinlich ist das Werk kurz nach des Letzteren Tode gemalt. Dafür spricht auch die frische Lebendigkeit, mit der gerade die Legendenschilderung des slg. Gallerani gemalt ist.

Entwicklungsgeschichtlich am wichtigsten ist wohl der große Paliotto der Sieneser Akademie (Nr. 15) mit dem hl. Petrus als Mittelstück und 6 kleinen Szenen auf den Seiten (Abb. 188), den Khvoshinsky und Salmi den Werken Guido da Sienas zurechnen. Wenn auch der Aufbau der Szenen sich noch in völlig alter Weise auf der vorderen Bildfläche vollzieht und die architektonischen und landschaftlichen Angaben noch ganz im Banne byzantinischer Auffassung stehen, so offenbart doch die lebhafte Bewegung der Verkündigung oder der seelische Ausdruck in der schönen Szene der Befreiung Petri eine stärkere psychologische Vertiefung. Nicht nur hierin, sondern auch in der freieren und plastischen Durchbildung der Körper zeigt sich der Fortschritt, der sich hier auch auf die Mittelfigur erstreckt, die trotz aller Feierlichkeit und Ruhe innere Bewegung erkennen läßt. Dagegen verzichtet der Meister noch vollständig auf jede perspektivische Wirkung. Auch die Madonna der Sammlung Platt (Rass. d'Arte 1914, S. 97) steht auf dieser Stilstufe.

Abb. 189. Duccio, Madonna mit drei Franziskanern. Siena, Akademie

Duccio.

Die Werke des Genies erscheinen uns als Offenbarungen von etwas Neuem, nie Dagewesenen, das aufleuchtet wie das strahlende Licht eines plötzlich erscheinenden Sternes. Dieses Licht ist so stark, daß es alles andere verdunkelt und es verschwinden macht. Die Entwicklungslinie scheint abgerissen zu sein. Und doch ist gerade das Genie das Resultat einer logischen Reihe. So ist es auch bei Duccio. Das Übergroße seiner Erscheinung läßt uns vergessen, daß auch er hat lernen müssen, was jeder Künstler lernen muß, die Sprache seiner Kunst.

Von den ersten Arbeiten Duccios hat sich nichts erhalten. Wir hören erst 1278 (A. Lisini, Bull. senese V) von Bezahlungen für Cassonebilder, 1285 für eine Malerei „quam fecit in libris camerarii", wobei man vielleicht eher an Miniaturen denken kann, als mit Lisini an die Bemalung von Buchdeckeln. Gerade die Beschäftigung mit der Buchmalerei erklärt vieles in dem Stil des Meisters. 1285 erhält er den Auftrag, eine Marientafel für S. Maria Novella in Florenz zu malen, die schon Milanesi (Doc. sen. I) in der Madonna der Capella Ruccellai wiedererkennen wollte (Abb. 190). Wir werden noch später ausführlich davon sprechen. Besser sind wir über Duccios Hauptwerk, die Maestà im Dom urkundlich unterrichtet. Der Auftrag dazu erfolgte 1308; die Vollendung nach einigen Verzögerungen schon 1311. Die Marientafel, die der Meister 1302 für das Stadthaus in Auftrag erhielt, ist verloren. Dann finden wir noch einige Notizen, die auf das Leben des Meisters ein paar Streiflichter werfen. So wird er 1295 und 1302 von den Gerichten bestraft, im letzteren Falle, weil er sich seiner Wehrpflicht entzogen hatte.

Als er im August 1319 starb (Davidsohn, Rep. f. Kw. 1900, S. 313), verzichteten seine Erben, die Witwe Taviana und ihre sieben Kinder, auf die Erbschaft, wahrscheinlich wohl, weil sie aus Schulden bestand.

Schon in dem Werk, das wir nach stilkritischen Erwägungen in seine früheste Zeit setzen,

der Madonna mit den drei Franciscanern in der Akademie zu Siena (Nr. 20; Abb. 189), offenbart sich Duccio als ausgeprägte Persönlichkeit, die sich scharf aus seiner Umgebung, dem Kreise der sienesisch-byzantinischen Künstler, heraushebt. Die Haltung der auf dem Throne sitzenden, von Engeln beschirmten Gottesmutter mit dem segnenden Kinde auf dem linken Arme, ferner die Ausführung der in Verehrung verharrenden Mönche im kleinsten Maßstab, das alles ist byzantinische Tradition. Auch die grüne Untermalung ist byzantinischer Brauch. Aber das schwindet alles vor der Größe der Auffassung. Kraft seiner Persönlichkeit löst Duccio die byzantinische Hodegetria aus ihrer Erstarrung. Zum ersten Male tritt an die Stelle der unnahbar hohen Königin des Himmels hier die Mutter.

Abb. 190. Duccio (?), Madonna. Florenz, S. Maria Novella

Das Halbfigurenbild der Gottesmutter mit dem Christuskind auf dem Arm, ehem. in der Sammlung Stroganoff, Rom, lehnt sich an die Franziskaner-Madonna der Sieneser Akademie an. Das Kind ist schon etwas bewegter und lebendiger, doch ist der Gesamteindruck hier vielleicht mehr, als in dem vorigen Bilde, durch die maniera greca bestimmt.

Wir kommen nun zu einem der schwierigsten Probleme der toskanischen Dugentomalerei: Die Einordnung der Madonna in der Kapelle Ruccellai in S. Maria Novella zu Florenz (Abb. 190). Wollen wir die große Tafel mit Wickhoff, Venturi, Weigelt, Aubert, Douglas, Wulff und Frey als das Werk anerkennen, das 1285 bei Duccio für die Kirche S. Maria Novella bestellt wurde, so müssen wir sie an dieser Stelle in das Lebenswerk des Meisters einreihen, da die Tafel stilistisch in manchen Teilen eine Weiterentwicklung des Stiles der Franziskaner-Madonna darstellt. Früher wurde die Tafel einmütig Cimabue zugewiesen. So lesen wir es schon bei Antonio Billi, Anonymus Magliabecchianus, Gelli und Vasari. Ihnen schließt sich Cavalcaselle, Thode und Roger Frey an.

Im Hinblick aber auf den archivalischen Fund von der Berufung Duccios 1285, hatte schon 1790 Padre Fineschi und nach ihm Milanesi Duccio als Autor des Bildes in Anspruch genommen. Suida (Jahrb. der K. pr. Kunsts. 1905) sucht nun einen neuen Weg, indem er die Ruccellai-Madonna einem dritten Meister zuschreibt, dem er neben der sehr verwandten Madonna in Crevole noch eine ganze Reihe verschiedenartiger Arbeiten zuweist.

Als vermittelnden Vorschlag nimmt Sirèn an, daß Duccio die Tafel begann, Cimabue sie vollendete.

Aus diesem Meinungsstreit folgt das eine mit großer Deutlichkeit, daß sowohl florentinische wie sienesische Stilelemente in dem Gemälde vereinigt sind, was die Verteidiger Duccios teilweise durch die Beein-

Abb. 191. Duccio, Grablegung Christi. Siena, Domopera. Von der Majestas

flussung des Meisters von Seiten Cimabues, während seines Florentiner Aufenthaltes zu erklären suchen. Sicher ist aber auch, daß neben starken florentinischen auch pisanische Einflüsse wirksam sind. Die Marientafel des Museo civico in Pisa (Nr. 7 s. Abb. 182) bildet fast die Voraussetzung der Ruccellai-Madonna. Außer den gemeinsamen allgemein byzantinischen Zügen ist Sitz und Haltung bei beiden fast dieselbe. Die Linienführung entspricht aber der Klarheit des Florentiners Cimabue. Noch mehr weist die plastische Modellierung nach Florenz, wie die Madonna von Crevole beweist. So kräftig kennt Siena sie nicht.

Man hat auch, um das Bild für Cimabue zu retten, auf seine Verwandtschaft mit dessen Trinitàmadonna (s. Abb. 201) hingewiesen. Dem aber steht entgegen die zarte Weichheit der Faltengebung, die leicht schwingende Linie des Gewandsaumes, ganz so, wie sie Duccio bei der Franziskaner-Madonna liebt, nur daß bei der Ruccellai-Madonna die Falten noch weicher sind. Auch Äußerlichkeiten, wie der Spitzbogen am Thron und andere gotische Ansätze, sind zu beachten. Wollen wir nun das Bild auf Grund dieser schwerwiegenden, wenn auch nicht absolut sicher entscheidenden stilkritischen Gründe Duccio zuschreiben, so fiele seine Entstehungszeit wohl nach der kleinen Tafel der Akademie.

Zwischen die Frühwerke Duccios und das Meisterwerk des Dombildes schieben sich nun einige kleinere Arbeiten ein, die deutlich eine Weiterentwicklung in Auffassung und Bewegung zeigen; dazu kommt eine stets wachsende Beeinflussung durch die Gotik. Von Jacobsen und Lusini (Rass. d'Arte sen. 1912, S. 118) werden dem Meister aus der großen Zahl von Altartafeln, die auf der Mostra Ducciana 1912 in Siena vereinigt waren, 2 Werke als sicher zugewiesen: das Triptychon Nr. 35 der Akademie mit Maria zwischen Petrus und Paulus, der Krönung darüber und 6 kleineren Szenen der Geburt nebst Passionsdarstellungen auf den Seitentafeln, und als zweites Werk das Polyptychon der Akademie (Nr. 28) mit Maria zwischen den hll. Petrus, Dominicus, Paulus und Augustinus, darüber den segnenden Christus mit 4 Engeln. Vor allem zeigt die Maria in beiden Werken noch eine starke Anlehnung an die byzantinische Art der frühen Tafeln, doch wird die Faltengebung weicher, die Haltung des Kindes sicherer. Teilweise ist die Arbeit von Schülern festzustellen. Einige weitere Madonnentafeln, wie das Halbfigurenbild der Maria in Perugia, Pinakothek, das Triptychon in Siena, Akademie (Nr. 47) und vor allem das Triptychon in London, Nat. Gal., schließen sich in ihrem Wesen den Frühwerken Duccios an. Das Triptychon im Buckingham-Palast in London mit der Kreuzigung und vier kleineren — wohl nicht eigenhändigen — Szenen auf den Seiten, deutet in seinem Stil schon auf die Domtafel hin. Schon hier offenbart die schlanke ausgeschwungene Linie des Gekreuzigten die starke Wandlung zu gotischen Tendenzen und Überwindung der strengen byzantinischen Art, wie sie noch die beiden Altartafeln der Akademie in Siena aufweisen.

Aber Duccio geht nicht wie sein großer Zeitgenosse Giovanni Pisano den einmal eingeschlagenen Weg mit all seinen Folgerungen bis zu Ende. Während er neue Ideen schafft, will er das Alte, Überkommene darum nicht aufgeben. Das führt häufig zu einem Streit verschiedener Richtungen, dessen fesselndes Resultat wiederum als Fortschritt erscheinen kann. So kommt

Abb. 192. Duccio, Christus und die Samariterin. London, Slg. Benson.
Von der Majestas

auch Duccio von der alten byzantinischen Tradition zeitlebens nicht los. Man hat oft das Gefühl, als gäbe er das Neue mehr gezwungen und widerwillig, es erscheint oft wie unter der Oberfläche verborgen. Dieser Widerstreit des Alten mit dem Neuen, des Byzantinischen mit dem Gotischen geht durch die ganze Bilderreihe der Majestas (Abb. 191—193 und Taf. XIII) hindurch, wobei im Gesamteindruck das Byzantinische ausschlaggebend bleibt.

Im Juni 1311 wurde die Majestas unter dem Jubel des sienesischen Volkes in den Dom überführt. 1506 mußte sie der Neueinrichtung weichen und befindet sich heute in der Domopera, wo Vorder- und Rückseite getrennt aufgestellt sind. Einige kleine Täfelchen kamen ins Ausland; in Berlin befindet sich die Geburt von der Predella der Vorderseite, neben der 2 Propheten stehen, in London, Nationalgalerie, 2 Predellenstücke der Rückseite, Heilung des Blinden und Verklärung; 4 Predellenbilder der Rückseite mit Versuchung, Berufung des Petrus und Andreas, Christus und die Samariterin (Abb. 192) und Auferweckung des Lazarus gelangten in die Sammlung Benson in London. Die Vorderseite der Maestà war der Verherrlichung Mariä vorbehalten. Sie selbst thront in der Mitte der Tafel, umgeben von der himmlischen Leibwache der Engel und Heiligen. Szenen aus ihrem Leben füllen die kleinen Täfelchen, welche das große Mittelbild umgeben. Darunter zeigt die Predella die Jugendgeschichte Christi, soweit sie mit Maria in Zusammenhang steht. Die 8 oberen Tafeln veranschaulichen das Leben Mariä nach dem Tod ihres Sohnes mit ihrer Krönung als Höhepunkt. Die Rückseite des Werkes ist in kleine Bildfelder eingeteilt. Inhaltlich zeigt die Predella 8 Geschichten aus dem öffentlichen Wirken des Herrn. Die Haupttafel darüber ist mit der Passion ausgefüllt, während die oberen Abschlußtäfelchen die Erlebnisse des Auferstandenen schmücken. Das ganze Werk enthält ungefähr 92 Szenen und ist damit das

Abb. 193. Duccio, Einzug in Jerusalem. Siena, Domopera. Von der Majestas

umfangreichste, was die sienesische Kunst bis dahin hervorgebracht hatte. Die Ausführung ist nicht immer gleichartig und läßt auf die Mithilfe verschiedener Schüler schließen.

Am konservativsten zeigt sich Duccio in der Majestasdarstellung der Vorderseite. Maria thront in unbewegter, ruhiger Haltung inmitten der Engel und Heiligen. Ihre Kopfform ist noch stark byzantinisch, wie ihn das Triptychon der Londoner Nationalgalerie zeigt. Der mit Cosmatenarbeit verzierte Thron wird ohne perspektivische Mittel in einfacher Vorderansicht gegeben. Die drei Reihen der neben ihr aufgereihten Personen sind symmetrisch angeordnet mit gleicher Kopfhöhe. Den altertümlichsten Eindruck macht die Apostelreihe unter dem oberen Rande. Demgegenüber erkennen wir in der kleinen Szene der Predella den fortschrittlichen Geist. Die einzelnen Figuren und Gruppen werden, wie Wulff zeigt, noch teilweise dem byzantinischen Schema entnommen. Vor allem lehnt sich die Landschaftsdarstellung mit den in Oberansicht gezeigten Bergmassen noch an diese alte Auffassung an (vgl. Kallab). Daneben aber erscheinen Züge von entschieden fortschrittlichem Gepräge im Sinne eines neuen Stils, wie die bewegte Art der Anbetung der Könige, oder die räumlich glänzend gesehene Gruppe des Kindermordes. Während z. B. die Geburt noch rein flächenhaft aufgebaut erscheint und die Figuren in einfacher Reihung übereinandergeschichtet sind, zeigt die Szene des 12jährigen Jesus im Tempel das klare Bestreben, die Handlung in die Tiefe hinein zu entwickeln und die einzelnen Personen hintereinander aufzubauen, als Mittel, die Tiefenillusion zu erreichen. Die Seiten der Halle sind hier schon nach vorne gezogen und versuchen die Szene seitlich abzuschließen. Freilich ist von einem einheitlichen Fluchtpunkt noch keine Rede. Besonders sind es die Szenen in geschlossenen Innenräumen, die unter Entfernung von dem byzantinischen Schema den Fortschritt in der Tiefenwirkung des Raumes erstreben. So in der Abendmahlszene. Gesteigert wird die Tiefenillusion des Raumes noch durch das Vorziehen der Deckenstützen bis in die vordere Bildfläche. So sehen wir es in den verschiedenen Gerichtsszenen. In der Anordnung der Figuren hintereinander geht Duccio hier von dem alten, symmetrischen Schema zu einer freieren Behandlung über. Dasselbe Streben nach Mannigfaltigkeit zeigt sich auch in dem reichen Wechsel der Ansichten. Vor allem ist die stereotype Frontalität der Figuren verschwunden. Neben der Anwendung des Dreiviertelprofils schreckt Duccio selbst

Duccio, Die drei Marien am Grabe Christi
Siena, Domopera

Abb. 194. Meo da Siena (Schule), Christus mit Aposteln. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

nicht davor zurück, einzelne Gestalten von der Rückenseite zu geben. Merkwürdigerweise vermeidet es aber der Künstler noch, die Füße der in den hinteren Reihen stehenden Menschen sichtbar zu machen. Ein weiteres Mittel, die räumliche Tiefe noch weiter auszubilden, findet Duccio in der Überschneidung der Linien in seinen Räumen und vor allem in reizvollen Durchblicken in weitere Innenräume. Nicht so klar vermag er die Szene im Freien aufzubauen. In den meisten Darstellungen fehlt hier noch die Vermittlung zwischen Vorder- und Hintergrund. Aber auch hier erreicht Duccio bald eine größere Sicherheit. Vergleichen wir nur „Christus und die Samariterin" mit dem „Einzug Christi in Jerusalem" (Abb. 193): dort noch ein ungelöstes Gegeneinanderbewegen zweier Gruppen in der Fläche, hier schon eine bewußte Fortführung der Vordergrundhandlung in die Tiefe hinein.

Je mehr das Auge die Natur erkennt, um so weiter entfernt sich die Kunst von dem starren Byzantinismus. Für Duccio ist die Natur nicht mehr stumm. Im „Einzug in Jerusalem" redet sie bereits eine deutliche Sprache. Aus der einfachen Kulisse ist ein künstlerisches Ausdrucksmittel geworden. Jeder Fortschritt nach einer Seite wirkt aber zugleich auch nach anderen Richtungen hin. Das tritt hier besonders in der Farbengebung hervor. Die Töne stehen sich

Abb. 195. Ugolino da Siena, Kreuzabnahme. London, Nationalgalerie

nicht mehr hart entgegen, wie in der Frühzeit; weiche zarte Übergangstöne vermitteln und leiten die Farben ineinander über. Dadurch wird auch die Farbe immer mehr zu einem Mittel, den Wirklichkeitssinn zu steigern. Duccios Maestà bedeutet nicht nur allein das Meisterwerk des Künstlers, es bildet zugleich einen Wendepunkt der Kunst überhaupt, die durch ihn einen ungeheuren Schritt vorwärts getan. Hier knüpft Simone Martini an.

Von den Zeitgenossen und Schülern Duccios steht Meo da Siena völlig unter dem Einfluß des Meisters, gelangt aber in seinen Werken nicht über die byzantinische Art hinaus. Die beiden Predellen seiner Schule im Städel zu Frankfurt (Abb. 194) sind 1333 datiert. (Rass. Senese V, S. 63 u. 101, van Marle V, S. 20.)

Ugolino da Siena bewahrt Duccio gegenüber eine größere Selbständigkeit. Er wurzelt noch stärker wie Meo in der Schule Guidos. Sein Hauptwerk ist der einstmals bezeichnete Altar aus S. Croce in Florenz, von dem jetzt Teile in Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (St. Peter, Paul, Johannes, Geißelung und Grablegung), London, Nat.-Galerie (Abb. 195) und Privatbesitz sich befinden. Im Mittelpunkt steht Maria, zu ihren Seiten je 3 Heilige, darüber 14 Büsten von Heiligen und zu ihren Füßen 7 Predellentafeln. Sehr verwandt hiermit sind drei Tafeln in S. Casciano in Val di Pesa, die Lusini (Rass. d'Arte sen. 1912, S. 124) darum Ugolino zuschreibt: eine thronende Maria und 2 kleinere Täfelchen mit den hl. Petrus und Franciscus. Auch in der Akademie zu Siena gehört nach Perkins (Rass. d'Arte sen. 1908, S. 48) eine Madonna (Nr. 39) aus S. Chiara in die Reihe seiner Arbeiten. Sein Tod erfolgte wahrscheinlich um 1349 (L'Arte 1906, S. 386; 1916, S. 13. — Suida Riv. d'Arte 1907, S. 41).

Einer der bedeutendsten Schüler Duccios ist Segna di Buonaventura. Zum ersten Mal ist er 1298 erwähnt. Er steht vollständig im Banne seines Meisters. An Weichheit und Anmut kommt er seinem Vorbilde nahe, entbehrt aber ganz dessen Innerlichkeit und Seelentiefe. (Salmi, L'Arte 1912, S. 33. Perkins, Art in America 1920, S. 195.)

Die weiteren Nachfolger Duccios aufzuzählen, würde hier zu weit führen. Bei keinem finden wir Ansätze oder Ausblicke zu neuem Fortschritt.

Lit.: Milanesi, Vasari ed. Milanesi I. — Frey, Vasari I. — Lusini, Bull. sen. V. 1898. — Wulff, Rep. f. Kw. 1904, S. 99. — Jacobsen, Sienesische Meister des Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena 1907. — Rothes, Die Blütezeit der sienesischen Malerei 1904. — De Nicola, Burl. Magaz. XXII, 1912, S. 138. — Weigelt, Duccio di B. 1911. — van Marle, Recherches sur l'icon. de Giotto et de Duccio 1920, ders. Italian Schools of Painting II, 1924, mit Literatur.

Florenz.

Wie in ganz Toskana setzt sich auch in Florenz schon in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts die „maniera bizantina" sowohl im ikonographischen wie stilistischen Sinne durch. Möglicherweise hat Vasari Recht, wenn er geradezu von der Berufung byzantinischer Künstler berichtet. Die musivische Ausschmückung des Baptisteriums scheint es zu bestätigen. Ein Blick auf das 1225 von Frater Jacopus geschaffene Apsismosaik mit der Gottesmutter genügt, diesen Eindruck byzantinischer Monumentalkunst erkennen zu lassen (Davidsohn, Rep. f. Kw. XXII, S. 315). Ebenso lehnen sich die Meister der Deesis und der frühen Fresken in S. Miniato an die byzantinische Kunst an. Dasselbe gilt auch von der Tafelmalerei, deren Erzeugnisse seit der Mitte des Jahrhunderts in großer Zahl auf uns gekommen sind und von einer Reihe beachtenswerter Talente zeugen. Allerdings mögen die meisten dieser Werke auf florentinische Künstler zurückgehen. Der starke byzantinische Einschlag, der Toskana beherrscht, verwischt eben die Unterschiede sehr und macht den Begriff lokaler Schulen nur zu oft unmöglich. So hat Sirèn verschiedene Arbeiten, die als florentinisch gelten können, Lucca zugeschrieben, wobei ihm

allerdings Suida (Monatsh. f. Kw. 1923, S. 321) mit Recht widerspricht. Vor allem die Madonna in der Akademie (Nr. 2; Abb. 196), die der thronenden Madonna zwischen Heiligen in der Jarves-Sammlung in der Yale-Universität schon nahe steht (Sirèn, Catal. Nr. 3), gehört in diesen Kreis (s. S. 245).

Sicher gehört der florentinischen Schule die Franciscustafel in S. Croce an, die Vasari dem Cimabue zugeschrieben hat. Das Mittelbild mit der Gestalt des Heiligen zeigt die starre unbewegliche Frontalität byzantinischer Tafelbilder. Die 20 kleinen Seitentäfelchen, die im Anschluß an Bonaventuras Lebensbeschreibung (1261), die Legende schildern, sind schon bewegter und freier. Doch unterbricht nichts den Vertikalismus des Aufbaues. Die Gebäudedekorationen wirken als reine Hintergrundkulisse, die Personen agieren in starrer Aneinanderreihung auf der vorderen Bildfläche. Lockerer ist die Figurenanordnung in den kleinen Legendenszenen auf der Tafel des hl. Zenobius, die aus dem Florentiner Dom in völlig übermaltem Zustand in die Pinakothek von Parma gelangt ist. Das Mittelstück mit den zwischen zwei Diakonen thronenden Heiligen steht zwar an byzantinischer Starrheit dem vorigen Werke nicht nach, aber in den kleinen Szenen aus dem Leben des Heiligen lockern sich die Gruppen. Die Gesten werden ausdrucksvoller und des öfteren wendet der Künstler eine Dreiviertelwendung des Kopfes zur Belebung des Bildeindruckes an (Poggi, Rivista d'Arte 1907, S. 110).

Abb. 196. Florentiner Meister, Madonna. Florenz, Akademie

Beide Tafeln, die des Franciscus wie die des Zenobius, leiten zu dem Meister der Florentiner Schule über, der zuerst als greifbare, scharf umrissene Persönlichkeit vor uns steht, Coppo di Marcovaldo. Leider sind die Fresken, die er 1265 im Dom von Pistoja ausführte, zerstört; dagegen hat sich in Siena in Sta. Maria degli Servi eine große thronende Madonna von seiner Hand — wenn auch stark übermalt — erhalten, die Coppo hier wohl nach seiner Gefangennahme in der Schlacht von Montaperti (1260) für die Serviten 1261 ausführte (P. Bacci, L'Arte 1900, S. 32) (Abb. 197). Der strenge frontale Hodegetriatypus, wie wir ihn bei Guido da Siena sahen, ist bei Coppo zwar nicht aufgegeben, aber schon freier behandelt. Die in feinen Goldlinien gezogenen Falten passen sich den Körperformen an; Maria neigt sich mütterlich nach rechts, dem Kinde zu. Der ursprüngliche Eindruck läßt sich am besten durch den Vergleich mit der großen

Abb. 197. Coppo di Marcovaldo, Madonna. Siena, S. Maria dei Servi

Madonna der Serviten-Kirche in Orvieto ergänzen, die trotz ihrer veränderten Stellung doch die größte Verwandtschaft mit Coppos Bild in Siena zeigt (P. Perali, Orvieto 1919). Da die Servitenkirche in Orvieto erst 1265 begonnen wurde, wird die Ausführung dieses Bildes nach dem Sieneser fallen, wofür auch die größere Freiheit der Bewegung spricht. Die Engel, die in Siena noch über der Thronlehne schweben, stehen hier schon hinter dem Thron auf festen Füßen. Aus der Ähnlichkeit mit der Madonna in Siena heraus hat auch Douglas und Sirèn die Tafel mit der thronenden Madonna in S. Maria Maggiore in Florenz Marcovaldo zugesprochen. Das Mittelrelief mit der Maria in völlig frontaler Haltung selbst ist von einem Bildhauer tiefen Ranges ausgeführt. Die Engel dagegen, die neben dem Thron schweben, stehen denen Coppos in Siena sehr nahe. Die beiden darunter befindlichen Szenen der Verkündigung und der Frauen am Grabe zeigen aber noch stärkeren byzantinischen Einschlag wie das sienesische Werk. Das deutet auf eine frühere Entstehungszeit dieser Arbeit.

Das große Kruzifix in Arezzo, S. Domenico, das Sirèn ebenfalls Coppo auf Grund des stilistischen Vergleichs zuschreibt, ist eine der dramatischsten Schöpfungen seiner Art in dieser Zeit. Die Herkunft von dem Stil Giunta Pisanos ist unverkennbar, aber wieviel persönlicher und ausdrucksvoller ist nun hier das Thema schon behandelt! Man glaubt schon etwas von der Leidenschaft eines Giovanni Pisano in diesem Werke zu spüren. Drei weitere Kruzifixe, die als eine Fortführung dieses Stiles erscheinen, sind schwächere Arbeiten von Nachahmern; das eine befindet sich in S. Francesco in Arezzo, das andere in Castiglione Fiorentino, und das dritte — das van Marle dieser Gruppe zurechnet — in der Gallerie von Cortona. Das Kruzifix aber im Dom zu Pistoja mit 6 kleinen Seitenszenen, in dem P. Bacci und Sirèn eine Arbeit erblicken, die 1274 Coppo und seinem Sohn Salerno übertragen wurden, ist eher die Leistung eines dortigen rückständigen Lokalmalers.

Bevor wir uns nun Cimabue zuwenden, dessen Kunst sich aus der Coppos entwickelt, müssen wir vorher, gleichsam als Zwischenstufen, verschiedene Meister kurz streifen, in denen sich schon die Weiterentwicklung zum neuen Stil, die Loslösung von der Maniera bizantina deutlich ausspricht.

Mosaiken in der Kuppel des Baptisteriums in Florenz
(Phot. Alinari)

Die bedeutendste Leistung dieses Kreises ist die Tafel der hl. Magdalena in Florenz, Akademie (Abb. 198) aus dem Kloster SS. Annunziata. Vor allem in den seitlichen Legendenszenen offenbart sich eine Weiterbildung zu größerer Freiheit in der Gruppenbildung. Die Architekturen mit den weiten Kuppeln auf dünnen Säulchen sind noch byzantinisch, doch tritt nun das Bestreben des Künstlers deutlich hervor, die Figuren zu dem Raume in eine innere Beziehung zu bringen. Damit berührt dieser Meister sich mit dem der beiden Tafeln der Johanneslegende in Berlin (Abb. 177), von denen leider das Mittelstück, wohl mit dem hl. Johannes selbst, verloren gegangen ist. Das Werk des „Magdalenenmeisters" wird durch Sirèn noch durch fünf Madonnenbilder vervollständigt: eine Madonna in Berlin, eine in S. Michele zu Rovezzano, die dritte in Poppi, die vierte in Florenz, Slg. Loeser und die letzte in New Haven, Jarves Collection. Ferner rechnet er in diese Reihe noch die Altartafel mit dem hl. Franz in Pistoja (Museum) aus S. Francesco. Die Madonnen, alle jedoch von verschiedener Hand, zeigen die Auffassung von Coppo di Marcovaldos thronender Madonna, besonders ausgeprägt die Madonna in Berlin, die van Marle deswegen vermutungsweise Coppo selbst zuschreibt. In der dünnen Goldfältelung des Gewandes ist eine manieristische Weiterbildung zu erkennen. Sehr derb mit eckigen Falten sind die drei Madonnen aus der Umgebung von Florenz, die trotz großer Verwandtschaft die Hand verschiedener Meister erkennen lassen. Die Maria der Jarves-Sammlung (Nr. 3), die als Madonna del latte zwischen den Heiligen Petrus und Leonhard dargestellt ist, umgeben von 6 Szenen der Petruslegende, kommt der Tafel in Poppi am nächsten. Hier wie dort dieselben wie aus Holz geschnitzten Falten. Das Ganze zeigt in seiner Derbheit mehr den Ausdruck rustikaler Kunst. Noch derber ist ein

Abb. 198. Florentiner Meister, Hl. Magdalena. Florenz, Akademie

verwandter Altar in der Slg. Blumenthal, New York. Auch die Tafel im Musée des Arts décor. zu Paris mit der thronenden Madonna zwischen Andreas und Jacobus und 6 Marienszenen gehört in diesen Kreis. Hier ist die Verwandtschaft zu den eben genannten Mariendarstellungen, wie zu der Zenobius-Tafel in Parma und der hl. Agathe der Domopera recht deutlich.

Die Mosaiken des Florentiner Baptisteriums gehören auch dieser Gruppe an. Sie lassen mit ihrer Abwendung vom starren byzantinischen Schema einen leisen Anklang gotischer Motive erkennen (Tafel IX.)

Die Laterne ist mit ornamentalem Laubwerk in antikisierender Ausgestaltung ausgemalt, darunter sind in 5 Reihen untereinander die Szenen in der Kuppel angeordnet.

Über die Entstehungsgeschichte der Mosaiken sind wir durch einige Daten unterrichtet. Nachdem die um 1225 begonnene Arbeit eingestellt war, hören wir 1271 von einer Wiederaufnahme derselben. Noch 1288 erfolgen Zahlungen. Schwieriger ist es, die von Vasari überlieferten Namen bestimmter Künstlerpersönlichkeiten mit den einzelnen Teilen des Mosaiks in Verbindung zu bringen. Wir hören, daß Apollonios und Andrea Tafi an der Ausführung tätig waren. Nun wird 1279 bei den Arbeiten in S. Marco zu Venedig ein Apollonius Victor Florentinus erwähnt, der mit unserem sicherlich identisch ist; Andrea Tafi, über den Vasari ausführlich berichtet, wird noch 1320 genannt. Bei der starken Überarbeitung ist es besonders schwierig, den Anteil der verschiedenen Meister auseinanderhalten zu wollen. Am altertümlichsten erscheint der obere Streifen mit den himmlischen Heerscharen; alles einfache, breite Gestalten in streng frontaler Haltung. Der darunter befindliche Streifen ist nach Venturi, bis auf die beiden bewegteren letzten Szenen, von der Hand desselben Meisters, der auch an den Josephsszenen tätig gewesen zu sein scheint. Beide Streifen verbindet eine gewisse Einheitlichkeit des Stils, sowohl in der Darstellung des Raumes, wie in der Behandlung der schlanken und unbeweglichen Gestalten. Demgegenüber weisen nun die beiden unteren Streifen mit der Geschichte Christi und des hl. Johannes alle Fortschritte auf, die die florentinische Kunst vom Ende des Jahrhunderts an in schneller Entwicklung zum neuen Stil hinüberführt. Von den verschiedenen Meistern, die an diesen Szenen tätig sind, ist der Künstler der unteren Reihe besonders in koloristischer Beziehung so beachtenswert, daß die Überlieferung, Gaddo Gaddi habe daran mitgearbeitet, begründet erscheint. Diese Hypothese erhält noch eine Stütze durch die nahe Verwandtschaft dieser Szenen mit der, demselben Meister mit großer Wahrscheinlichkeit zugeschriebenen Marienkrönung im Dom. Aber nicht nur im Kolorit zeigen die Bilder dieses Streifens einen großen Fortschritt, sondern auch in der Zeichnung. Die steife Eckigkeit der Gewänder ist hier beseitigt, auch die Gruppierung der Gestalten im Raume natürlicher und freier geworden. Stark übertroffen aber wird dieser Fortschritt von den Bildern der untersten Reihe, die der Lösung des Raumproblems schon sehr nahe kommen. So stellt der „Tanz der Salome" unter voller Überwindung jeglichen byzantinischen Einflusses eine klare und übersichtliche Tiefenkomposition mit frei im Raum sich bewegenden Personen dar. Verwandtschaft zeigt sich auch zwischen den Szenen der beiden unteren Zyklen mit den Fresken Cimabues in Assisi. Daraus aber beweisen zu wollen, daß Cimabue an dem Schmuck des Florentiner Baptisteriums ebenfalls beteiligt war, wäre zu weit gegangen.

Aus dieser Schule der Florentiner Mosaizisten gingen noch verschiedene Arbeiten hervor, deren bedeutendste die Darstellungen in S. Miniato (um 1297) in Florenz und das Apsismosaik im Pisaner Dom (Abb. 199) sind. Die ersteren machen in ihrer Abhängigkeit von byzantinischen Vorbildern den altertümlichsten Eindruck. Vor allem zeigt hier der segnende Christus zwischen den Evangelisten noch ganz den hieratisch strengen Typus des Ostens. Freier ist das Mosaik in Pisa. Möglicherweise ist jener Francesco da San Simone, der an diesem Werke arbeitete, identisch mit Francesco, einem der Meister des florentinischen Baptisteriums, der 1298 von der Calimala-Zunft entlassen wurde. Vollendet hat Francesco sein Werk nicht. 1301 übernimmt Cimabue die Weiterführung der Arbeit. Von ihm stammt der Johannes neben dem thronenden Christus. Die Ähnlichkeit gerade dieser Christusgestalt mit der des Weltenrichters im Baptisterium würde ja für den florentinischen Meister Francesco sprechen, ohne jedoch die Frage zu entscheiden. Deutlich wird aber auch durch das Pisaner Werk, wie Cimabue nun aus dem Kreise dieser florentinischen Schule herauswächst.

Abb. 199. Thronender Christus. Pisa, Dom. Apsismosaik

Cimabue.

„Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo; ed ora ha Giotto il grido
Si che la fama di colui oscura."

So lesen wir in Dantes Divina Commedia XI, 94. Erst mit Dante, mit dem Erwachen des Individualismus, beginnt die Menschheit das Kunstwerk in Beziehung zu seinem Schöpfer zu setzen und es aus seiner Persönlichkeit heraus verstehen zu wollen. Vor Dante hatten nur wenige den Namen Cimabues genannt. Aber auch der Kommentator Dantes, der Ottimo, erwähnt ihn zwar als den berühmtesten Meister, aber von seinen Werken weiß er kein Wort. Erst spätere Schriftsteller schreiben ihm bestimmte Werke zu. So ein anonymer Dantekommentar des 15. Jahrhunderts eine Madonna in S. Maria nuova, die verloren und nicht identisch mit der Ruccellai-Madonna ist. Weitere Angaben hören wir erst von Schriftstellern des 16. Jahrhunderts. Albertini erwähnt zuerst die Tafel in S. Maria Novella und ein Kruzifix in S. Croce. Bei Antonio Billi findet sich die Nachricht von zwei Tafeln in S. Francesco zu Pisa, und außer verschiedenen Arbeiten in Florenz, S. Spirito und S. Trinità, in Scesi und Empoli, auch von der Ausführung von Fresken in Assisi. Diese Angaben verwertet Vasari und erweitert sie. In seiner Geschichte der florentinischen Künstler seiner Zeit schreibt er Cimabue eine große Zahl von Arbeiten zu.

Archivalische Nachrichten über Cimabue sind spärlich vorhanden. In einer Urkunde in S. Maria Maggiore in Rom findet sich die Notiz, daß Cimabue sich 1272 in dieser Stadt aufhielt. 1301 wird er in Pisa erwähnt, wobei wir seinen genauen Namen und seine Herkunft erfahren:

Abb. 200. Cimabue, Madonna. Assisi, S. Francesco

„Magister Cenni dictus Cimabu, pictor, condam Pepi, de Florentia de populo Sancti Ambrosii." Hier arbeitet er eine Tafel für S. Chiara. Zwischen seinem römischen Aufenthalt wird er vorübergehend in Florenz und (1296) in Assisi gearbeitet haben.

Unter all den genannten Werken bleibt als einzige gesicherte Arbeit der schon oben erwähnte hl. Johannes in dem Apsismosaik des Pisaner Domes (Abb. 199) den Cimabue 1302 ausführte. Doch ist dieses Werk so stark restauriert und in einer von den anderen Arbeiten so verschiedenen Technik ausgeführt, daß es für die stilistische Beweisführung so gut wie fortfällt. Die negative Kritik versuchte auch dem Meister die von Vasari zugeschriebenen Werke zu nehmen; vor allem Wickhoff und Douglas. Dagegen gehen Thode, Aubert, Berenson, Benkard und Sirèn teilweise noch über Vasari hinaus und versuchen die Zahl der von diesem angegebenen Werke noch durch weitere Zuschreibungen zu bereichern.

So will die neueste Kunstgeschichte zwei Madonnen — die eine aus der Sammlung Verzocchi in Mailand, die andere aus S. Maria dei Servi in Bologna — als Jugendarbeiten des Meisters beweisen. Das Mailänder Bild, das aus der Umgebung von Florenz stammen soll, schließt sich einerseits noch deutlich an Coppos Madonnen-Ideal an. Trotz größerer Lebendigkeit des Ausdruckes, die wohl an Cimabue denken läßt, ist Sitz und vor allem der Kopftypus der Madonna noch ganz byzantinisch, genau wie bei einer Madonna der Sammlung Loeser in Florenz. Die Entstehung des Bildes kann nicht über die 60er Jahre hinausgehen.

Dasselbe gilt auch von der Pisaner Madonna im Louvre. Sie bildet mit dem Kruzifix in S. Croce in Florenz, und der von Thode, Aubert und Sirèn Cimabue zugeschriebenen Madonna in Bologna gleichsam eine Stilgruppe. Ein stärkeres Pathos und eine gewisse Großzügigkeit ist in diesem Werke nicht zu verkennen. In ihrer Grundauffassung gehen sie nicht über Coppo di Marcovaldo hinaus.

Trotz der genannten Schwächen im Aufbau wäre es nicht unmöglich, daß die Madonna im Louvre, aus S. Francesco in Pisa mit der von Vasari erwähnten identisch ist. Frey trifft vielleicht das Richtige, wenn er dieses Werk wohl als die Arbeit Cimabues bezeichnet, aber eine

starke Beteiligung von Schülern annimmt. Das Bild dagegen mit Aubert und Douglas dem Meister ganz abzuschreiben, ist nicht angängig. Dafür ist die Verwandtschaft mit der Trinità-Madonna und der in Assisi, trotz größerer Farbigkeit, zu groß. Nach dem Sitz der Madonna und der Faltengebung zu urteilen, gehört dieses Werk noch nicht in die späte Zeit des Meisters. Die neue Auffassung aber in der Gruppierung der Engel, die, zu je drei neben dem Throne stehend, diesen tragen, weist auf die beiden Madonnen von Assisi und Florenz hin, in denen das Schaffen des Meisters seinen Höhepunkt findet. Das Fresko in der Unterkirche zu Assisi (Abb. 200) ist leider stark zerstört. Das Engelmotiv ist das gleiche, wie auf dem eben besprochenen Bilde. Rechts von ihnen steht der hl. Franz, links war wohl der hl. Antonius dargestellt. Der Thron selbst ist hier zu einem hohen Aufbau geworden. Die Stufen schieben sich bis an den Bildrand vor, und verleihen schon dadurch dem Aufbau eine größere Räumlichkeit. Auch das Sitzmotiv ist klarer, plastischer gesehen, und die Engel in ihren bewegten Stellungen machen einen ungemein fortgeschrittenen Eindruck. Darin stimmt auch die Gewandbehandlung der Figuren überein, die nun unter plastisch modellierten Falten den Körper deutlich zum Ausdruck bringt.

Abb. 201. Cimabue, Madonna. Florenz, Uffizien

Fällt die Tätigkeit Cimabues in Assisi in die Jahre um 1296, so rückt auch die Madonna aus S. Trinità in den Uffizien (Abb. 201) in diese Zeit. Diese Tafel wird von Aubert in die Frühzeit Cimabues versetzt, von Suida (Monatsh. f. Kw. 1909, S. 64) um 1280 und von Frey und Sirèn in die Spätzeit, wobei Sirèn vor allem auf die Verwandtschaft mit dem hl. Johannes des Pisaner Mosaiks hinweist. Der Aufbau des Thrones ist noch komplizierter geworden und die Schar der Engel auf 8 angewachsen. Unter dem durchbrochen gearbeiteten Podest des Thrones sind vier Prophetenbüsten gemalt. Der Gesamtausdruck ist ein altertümlicher. Die Madonna thront streng frontal, die Engel stehen unbewegt, die Falten der Gewänder sind von einem Netz feiner Goldzeichnung übersponnen, wie die maniera bizantina sie liebte. Vielleicht war die Rückkehr des Meisters zu dieser altertümlichen Auffassung eine beabsichtigte, um den repräsentativen Charakter des Bildes zu betonen. Drei kleine Täfelchen, Christus, Petrus und Jacobus der

Sammlung Hamilton, New York, gibt Berenson (Art in America 1920, S. 251) auf Grund der Ähnlichkeit mit den Prophetenbüsten der Trinità-Madonna ebenfalls Cimabue.

Die Ausschmückung des Chores und der beiden Querschiffe der Oberkirche von S. Francesco in Assisi wird von Vasari Cimabue zugeschrieben und von Thode, Aubert, Venturi und Sirèn anerkannt. Die Bilder verteilen sich in folgender Weise: Das Kreuzgewölbe zeigt die vier Evangelisten, im Chor ist die Krönung Mariä und Szenen aus ihrem Leben gemalt, im nördlichen Querschiff die Petrusgeschichte in 5 Bildern und im südlichen 5 Szenen aus der Apokalypse. In der Arkadengalerie des rechten Querschiffs finden wir Propheten, in der des linken Engel. An den beiden Westwänden der Querschiffe ist jedesmal die Kreuzigung dargestellt.

Die Fresken sind leider so stark zerstört, daß ein genauer stilistischer Vergleich fast unmöglich ist. Am frühesten scheinen hier die Evangelisten am Gewölbe entstanden zu sein. Ohne die in Rom empfangenen starken Anregungen zu verleugnen, zeigen die Gestalten doch auch noch Verwandtschaft mit Werken des byzantinischen Frühstils Cimabues. Der räumliche Eindruck ist sehr schwach, die Komposition noch konventionell und unausgeglichen. Das Gleiche gilt von den Querschiffmalereien.

Thode, und mit ihm Aubert, halten nun die Fresken des rechten Querschiffes für die von Cimabue zuerst ausgeführten. Die Anlehnungen der Petrusszenen an verwandte Darstellungen in Rom, wie in der Vorhalle von S. Peter, lassen aber darauf schließen, daß hier wohl Cimabue nicht ganz selbständig am Werke war, sondern wohl einem römischen Gehilfen einen Teil der Arbeit überließ. Auch die Kreuzigung dieses Querschiffes ist gegenüber der grandiosen Leistung des südlichen Querschiffes so schwach, daß man von einer Schülerarbeit sprechen darf. Anders die Fresken des Chores. Trotz ihres zerstörten Zustandes lassen sie die Meisterhand erkennen. Den altertümlichsten Eindruck machen hier die Darstellungen des Todes und der Himmelfahrt Mariens. Besonders die letztere mit ihren in 4 Reihen übereinandergeschichteten Personen trägt früheren, flächenhaften Charakter. Die Krönung mit dem weit zurückgeschobenen Thron durchbricht bereits diese reine Flächenhaftigkeit. Diese Bilder werden aber an innerer Bewegung weit übertroffen von den Darstellungen des linken Querschiffes. Die ein Oval bildende Gruppierung der „7 Posaunenengel" und der 24 Ältesten um den Thron des Lammes wirkt vortrefflich abgeschlossen. Den Höhepunkt aber an Zusammenfassung und dramatischer Bewegung erreicht Cimabue in der großen Kreuzigung. Hier wird die Szene in der Tat zum Erlebnis.

Lit.: Thode, Franz von Assisi, ders. Rep. f. Kw. 1889, S. 65; 1890, S. 25. — Strzygowski, Cimabue und Rom 1888. — Rintelen, Monatsh. f. Kw. 1913, S. 200. — Frey, Vasari I 1911. — E. Benkard, Das literarische Porträt des G. Cimabue 1917 mit Lit. — Aubert, Ein Beitrag zur Lösung der Cimabuefrage 1907. — Suida, Jahrb. d. pr. K. 1905, S. 28; ders. Monatsh. f. Kw. 1909, S. 64. — Chiapelli, L'Arte 1907, S. 55. — Wackernagel, Thieme-Becker, VI, S. 597. — van Marle I, S. 453. — Beda Kleinschmidt, Assisi II (im Erscheinen).

Umbrien und der Einfluß Toskanas.

Schon die frühesten umbrischen Arbeiten, zu denen das Kruzifix in S. Chiara in Assisi gerechnet werden muß, das nach der Legende zu dem hl. Franz sprach, zeigen die charakteristisch umbrische Art ruhiger Gestaltung. In der strengen Art steht es Berlinghieris Kruzifix in Lucca nahe. Der lyrische Charakter und das ruhige Beharren dieser Kunst standen dem Fortschritt nicht entgegen. Auch hier macht sich um die Jahrhundertwende die Steigerung zu realistischer Gestaltung bemerkbar. Die stärkste Anregung zum Fortschritt erfährt Umbrien durch die toskanische Kunst.

Giunta Pisano ist der Bahnbrecher (Boll. 1924, S. 241). Von seinen Werken, die er für

Assisi schuf, gehen Anregungen auf die dortigen Meister aus. Wir sehen dies bei dem großen Kruzifixus (von 1272) in Perugia, Museum. Der Körper Christi ist stark ausgebogen, der Kopf sterbend gesenkt. Die Dramatik Giuntas ist zu einer stillen Ergebenheit gemildert. Sehr nahe steht diesem Kruzifix ein kleineres in derselben Gallerie (Nr. 18). Von dem Meister dieser beiden Kruzifixe ist die Tafel mit dem hl. Franz in S. Maria degli Angeli zu Assisi ein charakteristisches Werk. Auch hier wird die Anlehnung an Giuntas Tafel in S. Francesco deutlich. Die Falten des in seiner Frontalität so ruhig dastehenden Heiligen sind in einfachen und klaren Linien gegeben. Dieselbe zeichnerisch feine Art zeigen einige Täfelchen in der Gallerie in Perugia: der hl. Franz und Johannes, zu dem wohl weitere Stücke von einem Paliotto aus römischem Privatbesitz (Abb. 202) gehören, ferner der hl. Antonius, die Kreuzabnahme und Beweinung; alle von derselben fein linearen Behandlung der Zeichnung.

Abb. 202. Franciscusmeister, 2 Apostel. Privatbesitz

Wichtig ist, daß die Passionstäfelchen eine genaue Wiederholung der Fresken in der Unterkirche von S. Francesco darstellen, die teilweise Giunta Pisano zugeschrieben wurden. Thode gab sie dem „Franciscusmeister". Leider sind die Fresken so zerstört, — ebenso wie die künstlerisch noch 4 höherstehenden aus der Legende des hl. Franz an der gegenüberliegenden Wand —, daß eine genaue stilistische Untersuchung dadurch fast unmöglich wird. Der Stil ist aber den Tafelbildern in Perugia so verwandt, daß sie wohl alle demselben Meister zugeschrieben werden können. (Lit. zum Franciscusmeister: Thode, Rep. f. Kw. XIII, S. 16; — Sirèn, Kunst og Kultur 1916, S. 114; — v. Marle, Rass. d'Arte 1919, S. 9.)

Schwächer ist ein anderer Meister, von dem wir ein Kruzifix in S. Francesco in Assisi besitzen. Vielleicht gehört ihm auch ein dem vorigen nahestehendes in S. Francesco in Bologna an. Sirèn hat ihn als „Meister der Franciscaner Kruzifixe" charakterisiert. Seine Gestalten sind noch ruhiger als die des Franciscusmeisters, ganz auf den Rhythmus der Linie abgestimmt.

Der Meister der Tafel mit der hl. Klara in St. Chiara zu Assisi führt die Entwicklung weiter. Auch die benachbarten Städte haben ihre eifrig tätigen Lokalschulen. So sehen wir in Perugia im Palazzo Communale interessante Arbeiten im Anschluß an Cavallini (s. S. 214). Aus Spoleto stammt wohl Renaldictus, von dem ein Kruzifix im Palazzo Davanzati, Florenz, mit der Jahreszahl 1265, und ein anderes in der Pinakothek zu Fabriano herrührt. Spoleto bewahrt eine Reihe interessanter Arbeiten, die einesteils einen starken Zusammenhang mit der römischen Schule beweisen, andererseits aber auch Beziehungen zu Toskana erkennen lassen. In Alberto Sotio treffen wir hier einen charakteristischen Meister, der fast frei vom byzantinischen Schema in seinem Kruzifix aus S. Giovanni e Paolo, jetzt in der Kathedrale von 1187 (?) (Abb. 178) uns ein charakteristisches Werk dieser Lokalschule bietet. Verwandt seiner Art ist die große Freskenfolge in S. Giovanni e Paolo, die van Marle dem Meister selbst zuschreibt, und deren Entstehung möglicherweise noch vor dem Kruzifix liegt. Hier zeigen die Szenen mit dem Martyrium des hl. Thomas à Becket, dem Tanz der Salome und dem Martyrium der beiden Heiligen, Petrus und Paulus (Abb. 203), große Verwandtschaft mit römischen

Abb. 203. Befreiung des hl. Petrus aus dem Gefängnis. Spoleto, S. Giovanni e Paolo

Arbeiten, wie in Anagni (s. S. 203). Leider ist der interessante Cyclus in der Krypta von S. Ansano stark zerstört. Fortschrittlicher als die Arbeiten in S. Giovanni e Paolo sind die Fresken mit der Genesis in S. Paolo. (Sansi, Annuario dell' Ac. Spoletina 1855.)

Mehr durch den Lokalpatriotismus Vasaris und seine eigene Geschäftigkeit, als durch ein überragendes Können, erlangte Margaritone von Arezzo einen über seine Bedeutung hinausgehenden Ruhm. Seine Gestalten sind derb und gedrückt, seine Farbgebung dunkel und reizlos. Deutlich fühlen wir auch bei ihm die Einflüsse Giunta Pisanos, wie er andererseits auch starke Beziehungen zu den umbrischen Lokalmeistern aufweist. Trotz seiner Tätigkeit am Ende des Jahrhunderts ist sein Werk frei von Einflüssen der Gotik, vielmehr beherrscht von starken byzantinischen Impulsen. Wir können diese Art am besten in der noch rein frontal thronenden Maria in London, National-Gallerie, mit 8 kleinen Legendenszenen zur Seite kennen lernen. Eine andere Maria von ihm in Monte San Savino scheint 1294 entstanden zu sein. Arezzo besitzt von Margaritone im Museum nur noch eine Madonna, ein Kruzifix und einen hl. Franz, nachdem seine Fresken in S. Clemente zerstört sind. Weitere drei Darstellungen des hl. Franz von ihm befinden sich in Sargiano, Castiglione Aretino und im Vatikan. 1299 ist Margeritone bereits tot. (A. Del Vita, L'Arte 1913 S. 228.) Ein Nachfolger von ihm, Montano d'Arezzo wird nach Neapel berufen, wo er zu Beginn des 14. Jahrhunderts tätig ist.

Lit.: Vgl. u. a. Crowe und Cavalcaselle, ed. Douglas 1903. — Rothes, W., Anfänge und Entwicklungsgänge der altumbrischen Malerschulen, insbesondere ihre Beziehungen zur frühsienesischen Kunst, 1908.

Giotto.

Die Baukunst hatte als erste die Ziele einer neuen Zeit verstanden. So zeigt S. Francesco in Assisi schon die Formen der französischen Cistercienserkunst, als noch die Maler, die die Wände

des Inneren mit Fresken schmückten, in den Bahnen der strengen mittelalterlichen Kunstanschauung lebten. Cimabue läßt den neuen Kunststil leise ahnen, ohne ihn wirklich herbeizuführen. Dazu ist die alte Tradition noch zu mächtig in ihm. Das ist erst der folgenden, neuen Generation vorbehalten, die nach Cimabue die Arbeiten im Tempel des hl. Franz übernimmt und in das Erbe dieses Meisters eintritt. Mit dem Zyklus der 28 Geschichten aus dem Leben des hl. Franz von Giotto in der unteren Reihe des Längsschiffes der Oberkirche hebt die neue Epoche an. Die Gotik „il dolce stil nuovo" hat sich Bahn gebrochen.

Das Wesen des Genies beruht nicht in rohem Umstürzen, sondern in der Umbildung des Gegebenen. Seine innere Kraft ist so stark, daß sie alles, was sie erfaßt, zu eigenem Wesen werden läßt. Das Genie aber wächst stets aus seiner Zeit heraus, ist gleichsam ihr Produkt. Aber nur eine Zeit der stärksten Anspannung aller Kräfte „vermag Genies zu erzeugen". Auf den Fundamenten der von byzantinischen Elementen durchdrungenen Kunst baut Giotto auf, in dieser Kunst wird er erzogen. Von seinem Geiste aber überschattet, schwindet das Alte, und wir fühlen sein Werk als etwas ganz Neues, nie Dagewesenes.

Doch nun betreten wir S. Francesco. Unsere erste Frage wird lauten: Ist Giotto der Meister der Franzlegende? Von der Beantwortung dieser Frage hängt viel für die Beurteilung Giottos ab. Ein Teil der Forscher, wie Rintelen und Schmarsow, beantwortet sie mit nein; andere wie Thode, Frey, Wulff, Venturi, Supino und van Marle bejahen sie. Eine Zwischenstellung nimmt Sirèn ein, der an eine starke Beteiligung weiterer Meister glaubt. Ist nun auch urkundlich der Zyklus nicht Giotto zuzuweisen, so sprechen doch die literarischen Quellen stark für seine Autorschaft.

Schon Riccobaldo aus Ferrara († 1319) bringt in seiner Chronik zu dem Jahre 1313 einen Beitrag zur Kenntnis Giottos und zur Beurteilung unserer Fragen, der von besonderer Bedeutung ist, da der Verfasser als Zeitgenosse Giottos erscheint. Es heißt hier: „Gottus pictor eximius Florentinus agnoscitur. Qualis in arte fuerit, testantur opera facta per eum in ecclesiis Minorum Assisii, Arimini, Padue ac per ea que pinxit palatio Comitis (communis?) Padue, et in ecclesia Arene Padue." Die folgenden Quellenschriften des 14. Jahrhunderts erwähnen dann die Fresken in Assisi nicht mehr. Der Ottimo berichtet nur von Arbeiten in Rom, Neapel, Venedig (oder Avignon?), Florenz und Padua. Der sicherste Zeuge des 15. Jahrhunderts, Ghiberti, dagegen erwähnt wiederum Giottos Tätigkeit in Assisi. Die Stelle in seinen Denkwürdigkeiten ist für die Kenntnis des Meisters von großer Bedeutung, da die meisten der späteren Schriftsteller, bis Vasari, sie ihren Mitteilungen zugrunde legen. Er gibt zuerst auch genauere Angaben über Werke des Meisters. So bezeugt er die Navicella, die Altartafel und die Malerei in der Chorkapelle in S. Peter in Rom. Ferner die Fresken berühmter Männer im Kastell zu Neapel, wohin ihn König Robert 1330 berufen hatte. Über seine dortigen Arbeiten berichtet auch Petrarca; Vasari aber schreibt ihm außer diesen noch die Fresken in S. Chiara zu. Daran anschließend beschreibt er dann Giottos Tätigkeit zu Padua in der Arena-Kapelle und im Schloß, wo er eine Geschichte des christlichen Glaubens und andere Fresken gemalt habe. Dann aber folgt die wichtige Nachricht über die Tätigkeit Giottos in Assisi, besonders in S. Francesco, daß er: „quasi tutta la parte di sotto" malte, was von einigen Forschern auf die Unterkirche, von einigen auf die Franzlegende in der „unteren Reihe" der Oberkirche gedeutet wird. Verloren sind die Malereien, die Ghiberti Giotto in S. Chiara in Assisi und S. Maria sopra Minerva in Rom zuschreibt. Ferner führt Ghiberti an: in Florenz, Badia, Halbfigur der Maria über dem Eingang, S. Croce 4 Kapellen und 4 Bilder, in Padua bei den Minoriten, Florenz, Ognissanti, Kapelle, Kruzifix und 4 Tafeln, worunter ein Marientod und thronende Madonna (jetzt Uffizien Abb. 212) und Halbfigur Mariae. In S. Giorgio, Tafel und Kruzifix; S. Maria Novella, Kruzifix und Tafel, Bargello, Darstellung des Staates und Kapelle der hl. Maria Magdalene. Da wir aus stilistischen Gründen ebenfalls keinen zwingenden Grund sehen, Giotto die Franzlegende in Assisi abzuschreiben, so verstehen wir nicht, warum die Angaben Riccobaldos, Ghibertis und Vasaris aus der Luft gegriffen sein sollen.

Stilistisch schließen sich diese Fresken denen Cimabues und den Szenen des Alten und Neuen Testamentes an der Oberwand der Oberkirche direkt an, so daß die Entstehung vielleicht noch in die Jahre vor der Jahrhundertwende fällt. Wir hätten dann in ihnen die frühesten Zeugen

von Giottos Kunst zu sehen; es sei denn, daß die Navicella und die Tafel in S. Peter in Rom noch früher fallen, wenn die Jahreszahl 1298 für sie richtig ist. Pucci († 1373), der die Chronik Villanis in Verse übertrug, berichtet, daß 1336 Giotto 70 Jahre alt starb; danach wäre sein Geburtsjahr 1266. Als seinen Geburtsort nennt eine Urkunde Colle di Vespignano. Sein Vater hieß Bondone. Er selbst hinterließ bei seinem Tode 4 Söhne und 3 (oder 4) Töchter. (Davidsohn, Rep. f. Kw. XX, S. 374.)

Die zeitliche Einordnung seiner Tätigkeit und die Datierung der überlieferten Arbeiten läßt sich meist nur aus späteren Urkunden und Nachrichten ermitteln. Vieles daran bleibt auch heute noch unklar. So ist die Festlegung der römischen Tätigkeit Giottos nicht völlig gesichert. Während die älteren Forscher diese meist vor 1300 ansetzen, glaubt L. Venturi (L'Arte 1918, S. 229) auf Grund der Jahreszahl einer Kopie des 17. Jahrhunderts die Arbeiten um 1320 ansetzen zu sollen. Baldinucci berichtet von einer alten Inschrift eines Martyrologiums in S. Peter, daß die Navicella (Abb. 209) als Stiftung des Kardinals Giacomo Gaietani-Stefaneschi 1298 von Giotto ausgeführt wurde. Bei der Erwähnung des Todes dieses Kardinals in Avignon († 1342) hören wir, daß er auch eine Tafel für S. Peter (Abb. 207 u. 208) bestellte. Gegen eine spätere Datierung beider Werke spricht, daß der Kardinal mit dem päpstlichen Hofe nach Avignon übergesiedelt war. Es mögen dann die Arbeiten in Padua folgen. Die Fresken der Arena-Kapelle waren wohl 1305 bei der Einweihung der 1303 begonnenen Kapelle schon vollendet. Bald danach wurde Scrovegni, der Stifter, verbannt. Die Stiftung muß also vorher fallen. Im Dante-Kommentar des Benvenuto da Imola hören wir außerdem, daß Giotto in Padua noch recht jung war („adhuc satis juvenis"). 1307 wird Giotto wieder in Florenz erwähnt, wo er 1312 einen französischen Webstuhl verkauft. In der vorausgehenden Zeit muß auch das Kruzifix in S. Maria Novella entstanden sein, da 1324 eine Stiftung für eine ewige Lampe vor diesem Kruzifix gemacht wird. Für die Datierung der Bardi-Kapelle in S. Croce ergibt sich ein terminus post quem durch die Darstellung des hl. Ludwig, der 1317 kanonisiert wurde. Schwieriger ist eine zeitliche Festlegung seiner Tätigkeit in Bologna, wo er nach einem anonymen Dante-Kommentar in dem Kastell, das 1329 erbaut wurde (Frati, L'Arte 1910, S. 466), die Kapelle mit Malerei versah. Auch die Tafel in der dortigen Akademie aus S. M. degli Angeli (1330 erbaut) hängt mit diesem Aufenthalt zusammen. 1329—1333 befindet sich Giotto in Neapel, während 1334 eine Urkunde wiederum seine Anwesenheit in Florenz bezeugt, wo er zum Leiter des dortigen Bauwesens ernannt wird. Seine Haupttätigkeit galt hier dem Bau des Campanile (s. S. 166). Kurz vor seinem Tode scheint er Azzo Visconti in Mailand aufgesucht zu haben.

Ist diese zeitliche Ordnung richtig, so muß ihr die stilistische parallel laufen. Beide Reihen werden sich aber gegenseitig bestätigen. Sehen wir zu und beginnen wir mit den Fresken des Langhauses der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, die wir an die Spitze der zeitlichen Entwicklung gesetzt haben (Taf. XII). Unter den Szenen des Alten und Neuen Testamentes der oberen Reihe waren uns einige Darstellungen als besonders weit entwickelt aufgefallen (s. S. 217), die Forscher wie Wulff und Hermanin bereits Giotto zuwiesen, vor allem der Betrug Esaus (Abb. 173), das Pfingstfest und die Himmelfahrt. Malerisch bildet aber vor allem das Gewölbe mit den Doctores den Übergang zu den Szenen aus der Legende des hl. Franz, die wir hier untersuchen wollen. Schmarsow hat für diesen Zyklus — den er freilich Rusuti zuschreibt — ausführlich die neuen Stilelemente klargelegt und gezeigt, wie der Meister der Franzlegende nun in völlig gotisch empfindender Weise die Darstellung auf den entlangwandelnden Beschauer hin komponiert, wie die Blickführung völlig darauf berechnet ist, von links her

Abb. 204. Giotto, Mantelübergabe. Assisi, S. Francesco

das Bild in sich aufzunehmen und bereits auf das Folgende vorzubereiten. Schon äußerlich ist die Anordnung der immer triptychonartig der Architektur angepaßten Felder eine neuartige (Taf. XII). Ein gemeinsamer Rahmen umspannt je 3 Szenen, die einem Joch eingefügt sind. Die perspektivische Verkürzung des Gebälks und der Bodenleiste führt illusionistisch den Blick des untenstehenden Beschauers wie von selbst in den Mittelpunkt der Szene. Das Wesentliche aber der Wandlung in dieser Darstellung beruht nicht auf diesem neuen Verhältnis zwischen Bild und Beschauer, sondern in erster Linie in der völligen Befreiung des Künstlers von allem dogmatischen Zwang und Herkommen. Der Künstler gibt im freien, individuellen Schaffensdrang eine persönliche, in seiner Seele phantasievoll gestaltete Nachdichtung des Vorgangs, zwar noch in Anlehnung an Bonaventuras Beschreibung, aber doch in freiem, lebendigem Wirklichkeitsdrang. Man fühlt überall das Gärende und Drängende des jugendlichen Künstlers, der in seinem temperamentvollen Streben gelegentlich die Grenzen überschreitet, sich wohl auch in dem Verhältnisse zwischen Figur und Raum in Anklängen an die alte Buchmalerei vergreift, der zuweilen wie im Übereifer zuviel geben will, dann wieder plötzlich sich von einem alten, ihm liebgewordenen Vorbilde beherrschen läßt — der aber in allem, was er schildert, immer die große Sehnsucht nach Natürlichkeit und Wahrheit des seelenvoll Erschauten zeigt. Charakteristisch ist für den jungen Giotto das Vielerlei, die Häufung innerhalb der Szene. Die Darstellung wird von Beiwerk geradezu überwuchert. Die Blickführung freilich wird folgerichtig stets auf den Heiligen und das Hauptgeschehen gelenkt, die Nebenfiguren aber, die in den späteren Werken mit so unübertrefflicher Sicherheit als unlösliche Komponente dem Bild eingefügt sind, bleiben hier noch ohne tieferes Verhältnis zu der Handlung. Dadurch verliert das Geschehen etwas von der zwingenden Prägnanz, die z. B. das Franciscusleben der Bardi-Kapelle auszeichnet. Aber auch in Assisi selbst können wir innerhalb der einzelnen Darstellungen eine Steigerung seelischer Vertiefung bemerken. Die Übergabe des Mantels an den Bettler in der zweiten Szene (Abb. 204) steht in ihrer zaghaften Art der Schilderung weit

Abb. 205. Giotto, Der hl. Franz vor dem Papst. Assisi, S. Francesco

zurück hinter den letzten Szenen, wie der Predigt vor Honorius (Abb. 205), der Erscheinung in Arles, oder der Beweinung der Klarissinnen, die bereits in starker Akzentuierung den seelischen Gehalt in dramatischer Zuspitzung klar und eindeutig erschöpfen. Dringen wir bei unserer Analyse noch tiefer ein, so überrascht bei einzelnen Szenen ein uns befremdender Zug. Es ist, als ob eine andere Hand die klare Schrift Giottos unterbräche, und in der Tat erkennen wir deutlich die Art eines Genossen, der das erste Bild (s. S. 266, Abb. 214) mit dem Einzug in Assisi sowie die letzten drei Darstellungen schuf, und den wir später noch im Zusammenhang mit der verwandten Tafel der hl. Cäcilie in Florenz (Abb. 215) besprechen werden. Er unterscheidet sich besonders durch die lockerere Art seines Aufbaues, die Schlankheit, größere Beweglichkeit seiner Gestalten, die tiefer in den Raum gestellt sind, als Giotto es liebt. Aber auch bei den übrigen Szenen hat Giotto Mitarbeiter gehabt, deren Züge nicht zu verkennen sind. Doch alles das schwindet unter dem großzügigen und einheitlichen Eindruck des Gesamtentwurfs. Dieser aber ist Giottos Werk.

Es gewährt einen ganz besonderen Reiz, innerhalb des Franz-Zyklus das Wachsen der neuen Ideen und die zunehmende Sicherheit ihrer Ausführungen zu verfolgen. Charakteristisch ist fast allen Szenen die noch geringe Ausnutzung des Raumes nach der Tiefe. Die Figuren bewegen sich fast in allen Szenen auf der Vordergrundlinie, ohne Ausnutzung der Tiefe. Der Hintergrund erhebt sich steil hinter dieser vorderen Fläche. Am deutlichsten zeigen diese flächenhafte Anordnung noch die ersten Szenen der Bilderreihe. Bei der Übergabe des Mantels schieben sich die zwei handelnden Personen und das Pferd — von links her — der vorderen Bildfläche entlang. Dahinter, noch in byzantinischer Auffassung, steigt gerade die Landschaft empor. Zwei Bergeshöhen, auf denen Städte thronen, fallen von den Seiten nach der Mitte zu ab, ihre symmetrischen Linien lenken so, wie von selbst, das Auge auf die Hauptfigur als den Mittelpunkt des Bildes hin. Diese Symmetrie der Bildanordnung verschwindet aber bald, um einer freieren Auffassung Platz zu machen. Die Mittelachse wird nicht mehr gewahrt und die Gruppen werden unsymmetrisch im Bilde verteilt. Das zeigt das Bild: „Bestätigung der Ordensregel durch den Papst." Die stärkere Hintereinanderschichtung der Personen hier, und die dadurch erreichte größere Raumfüllung, wirkt plastischer. Noch gesteigert wird diese Tiefenillusion in der Szene des Weihnachtsfestes. Hier blickt das Volk durch die geöffnete Tür und bewirkt so eine bewußte

Giotto, Taufe Christi. Padua, Arenakapelle

Giotto, Tod Mariä. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Giotto, Tanz der Salome. Florenz, S. Croce

Hinführung des Blickes in die Tiefe. Nun werden auch die Architekturen komplizierter und sprechen den neuen Stil immer klarer aus. So finden wir gotische Räume in der Predigt vor dem Papst und der Erscheinung in Arles, deren Decke bis zum vorderen Bildrand gezogen ist, und die perspektivisch verkürzt den Blick in die Tiefe führt. Eigenartigerweise vollendet Giotto diese Raumwirkung nicht durch eine gleiche perspektivische Behandlung des Bodens. Selbst in den spätesten Szenen dieses Bilderkreises ist nirgends ein Anlauf hierzu zu merken. Stets bewegen sich die Personen in der vorderen Fläche. Behält so der ganze Zyklus im Grunde genommen die alte Zweidimensionalität in der Raumwiedergabe bei, so ist doch in der Stellung der Figur zum Raum ein tiefgreifender Unterschied gegen früher zu bemerken. Die Figuren stehen nun fest auf dem Boden, sie drehen und bewegen sich. Klar wird die Profilansicht gegeben und in späten Szenen, wie in der Erscheinung in Arles, ist sogar schon die Rückenfigur eine neue, wichtige Errungenschaft in der Entdeckung des Körpers. Von besonderer Bedeutung aber ist die immer stärker auftretende Beobachtung des Verhältnisses der Figuren zu der Architektur, wobei letztere allerdings ihren kulissenartigen Charakter noch nicht überwunden hat. Und doch liegt auch hier ein Fortschritt in der Auffassung. Die Gebäudedarstellungen dienen nicht mehr allein symbolisch als Raumandeutung, sondern sie beginnen nun in realistischer Weise die Handlung zu unterstützen. Das tritt hier merkwürdigerweise stärker hervor wie bei den Paduaner und den Florentiner Zyklen; vielleicht als Folge jugendlichen Dranges. Trotz allem aber ist ihre Bedeutung geringer als die der Personen. Am realistischsten wirkt wohl in dieser Beziehung die Raumdarstellung in dem Weihnachtsbilde, wo Giotto sich bewußt an die wirkliche Architektur der Portiuncula-Kapelle anlehnt. Auch die Personen sind hier im richtigen Größenverhältnis wiedergegeben.

Abb. 206. Giotto, Madonna. Assisi, S. Francesco

Die Madonna über dem Eingang (Abb. 206) bildet die Verbindung zu den Werken der zweiten Periode des Meisters, seiner römischen Zeit, zunächst zu der Madonna auf dem Altar in S. Peter. Ein Vergleich unseres Rundbildes ferner mit der Giotto'schen Madonna auf dem Gewölbe der Arenakapelle in Padua zeigt auf den ersten Blick die frappante Ähnlichkeit auch dieser beiden Werke. Denselben Charakter aber trägt die thronende Madonna ebenfalls in der Sakristei von S. Peter in Rom (Abb. 207). Allerdings ist der Eindruck des Fortschrittes bei der Madonna von Assisi stärker als bei der römischen, was jedoch nicht hindert, die erstere für die ältere zu erklären. Schon Wulff hat auf die auffallende Ähnlichkeit im Ausdruck des Kopfes beider Madonnen hingewiesen. Er zieht noch ein drittes Bild, die Madonna auf der

Abb. 207. Giotto, Maria. Rom, S. Peter, Sacristei

Tafel im Franciscustod in Assisi zum Vergleich heran, deren Verwandtschaft mit der römischen, besonders in der Haltung, er hervorhebt. Wenn Venturi, Rintelen und Sirèn das Marienbild der Peterskirche und mit ihm den ganzen Altar erst in die 20er Jahre des Trecento setzen, so kann ich dem nicht beistimmen. Betrachten wir das Werk daraufhin näher! Das Triptychon ist heute auseinandergenommen. Es zeigt drei hohe Tafeln, die auf der Vorderseite in der Mitte den hl. Petrus auf dem Throne und zwei stehende Apostel rechts und links zeigen. Die Rückseite ist mit dem thronenden Christus in der Mitte (Abb. 208) und dem Martyrium der Apostelfürsten rechts und links davon geschmückt. Auf der Predella thront unten Maria zwischen Aposteln. Vor allem nun zeigen die thronenden Figuren die Verwandtschaft mit den Darstellungen vom Ende des Jahrhunderts in der schweren frontalen Anordnung, die noch an Cimabues Frühwerk sich anlehnt. Die Faltenbildung der thronenden Maria geht in nichts über die Gewandbehandlung der sitzenden hl. Cäcilie in der Akademie in Florenz (um 1305) hinaus. Der schwere Stoff umhüllt den Körper, ohne ihm unterworfen zu sein. Die Engel und Apostel der Predella klingen geradezu an die maniera bizantina an, und die am Throne Christi übereinandergeschichteten Engel erinnern in ihrer flächigen Anordnung an die Trinità-Madonna Cimabues. Weiter entwickelt sind die beiden Martyriumsdarstellungen. Doch ist noch keine Verbindung zwischen den Personen, die ohne Tiefenwirkung nur die vordere Bildfläche ausfüllen, und dem Hintergrund, der ganz wie auf den Fresken von Assisi sich unvermittelt steil dahinter erhebt. Auch die an sich bewegteren Rückenfiguren, die auf der Kreuzigung Petri dargestellt sind, zeigen keinen Fortschritt, der über Assisi hinausginge. Im Gegenteil, der Aufbau der Figuren in ihrer flächenhaften Schichtung steht fast noch auf der Stilstufe der kosmatischen Kunst der Fresken in Santa Sanctorum. Diese ganze rückständige Auffassung dieser Szenen zwingt uns, an starke Hilfe von Schülern zu denken. Am fortgeschrittensten ist der äußere, rein gotische Aufbau des Triptychons, das wir in genauer Nachbildung in der Hand des Stifters sehen. Hier mögen die Beziehungen des Kardinals zu Frankreich solche fortgeschrittenen Formen um 1300 rechtfertigen (De Nicola, L'Arte 1906, S. 339).

Das zweite Werk Giottos in Rom, welches durch alle Jahrhunderte des Meisters Namen unangefochten getragen, ist die für das Atrium der alten Peterskirche geschaffene „Navicella". Mit der Zerstörung der Kirche verschwand das Bild von dort. Jetzt befindet es sich in der Vorhalle der neuen Peterskirche in völlig überarbeitetem und verkleinertem Zustande. Der liber benefactorum in S. Peter berichtet, daß der Kardinal Stefaneschi auch dieses Werk 1298 stiftete, und mit diesem Datum stimmt der stilistische Befund besser überein, als mit dem Jahre 1320, das nach der alten Kopie bei den Capuccinern anzunehmen wäre (s. L.

Venturi, L'Arte 1918, S. 229, 1922, S. 49. Ferner über ein Originalfragment s. Muñoz, Boll. d'Arte V, 1911, S. 161).

Zwei alte Zeichnungen, eine auf Schloß Chatsworth und eine unvollständige auf Schloß Chantilly (Abb. 209), eine freie Wiederholung auf den Fresken der spanischen Kapelle von S. Maria Novella in Florenz und die schon erwähnte Tafel bei den Capuccinern (1629) in Rom geben eine ungefähre Darstellung des Bildes. Auf all diesen Nachbildungen ist die Burg, die sich auf der linken Seite des Originals befand, noch vorhanden samt der Figur des Anglers davor. Bei der Restaurierung verschwanden diese Teile. Ferner ist Christus mit dem sinkenden Petrus näher an das Schiff herangenommen worden. Hinzugefügt werden bei der Erneuerung die vier Evangelisten in den Wolken. Dadurch ist der originale Eindruck des Bildes heute völlig verdorben. Eines aber läßt sich aus den Zeichnungen ermessen, das ist die starke geschlossene Wirkung im Aufbau der alten Schöpfung. Die rechte Seite beherrscht ganz die große Figur Christi und Petri. Als Gegengewicht baute Giotto links die Burg mit dem Angler davor auf. So stellt er dem wuchtigen Drama das bukolische Idyll gegenüber. Hinter diesen Figuren des Vordergrundes ist das Schiff mit den Aposteln in die Tiefe des Bildes hineingeschoben. Das Segel bläht sich mächtig nach rechts und zerstört so bewußt die Eintönigkeit der Symmetrie. Dieser äußere Rahmen aber ist nun erhellt mit einer Fülle dramatischen Lebens. Mit aufgeregten Mienen und Bewegungen, Furcht und Entsetzen im Blick, schauen die Apostel im Schiff über die wild erregten Wogen hin zu der Hauptszene des Bildes, dem über die Wogen dem Heiland entgegenwandelnden Petrus. Mit ihnen aber wird auch unser Auge sofort auf diesen Punkt gelenkt, um dann von ihm aus strahlenförmig nach allen Seiten hinschweifend, jede Einzelheit zu erfassen und dem Ganzen einzubeziehen. Gerade in diesem Aufbau, der von einem Punkt ausgehend sich wie in konzentrischen Kreisen immer weiter bildet und ausdehnt, liegt das große Neue dieses Werkes. War es die gewaltige Größe Roms selbst, wie sie dem Meister nicht nur in der Antike und frühchristlichen Kunst, sondern auch in den Werken eigener Zeitgenossen, vor allem Cavallinis entgegentrat, die ihn in diesem Werke über sich selbst herauswachsen ließ?

Abb. 208. Giotto, Thronender Christus. Rom, S. Peter, Sacristei

Abb. 209. Zeichnung nach Giotto's Navicella. Chantilly, Schloß

Ob das übermalte Bruchstück mit dem das Jubeljahr 1300 verkündenden Bonifaz VIII. im Lateran aus dem Porticus der Kirche, mit Giotto zusammenhängt, ist nicht zu beweisen. Auch die alte Zeichnung danach in der Ambrosiana zu Mailand reicht nicht für ein sicheres Urteil aus.

Von Rom führt der Weg unseres Meisters wieder nordwärts nach Padua. Aus dem jugendlichen Stürmer ist unterdes der abgeklärte Meister geworden.

Unter den Gestalten, die Dante in seinem Inferno aus der Tiefe heraufbeschwört, befindet sich auch ein Scrovegni aus Padua. Dessen Sohn Enrico Scrovegni war es, der 1303—5 mitten in den Trümmern der alten römischen Arena eine kleine, einschiffige Kirche zu Ehren der Gottesmutter errichtete (Taf. XV). Dann, als der Bau fertiggestellt, berief er die beiden größten toskanischen Künstler, Giotto, den Maler und Giovanni Pisano, den Bildhauer, um den einfachen Raum, dessen Rechteck nur an der Ostwand durch den niedrigen, polygonalen Chor unterbrochen wird (der später von Giottos Schülern ausgemalt wird), mit Werken der Kunst zu schmücken. Die Wände erhalten durch 6 Fenster von rechts oben und von der Eingangswand her ein reines, der Malerei außerordentlich günstiges Licht. Die Decke besteht aus einem Tonnengewölbe, das als Sternenhimmel erscheint und die Medaillons von Christus, Maria und Heiligen trägt. An der Eingangswand sehen wir alter Tradition gemäß das Jüngste Gericht, gegenüber am Triumphbogen, Christus in der Glorie, darunter die Verkündigung, und im Anschluß an die Längswandszenen den Verrat des Judas und rechts davon, in eigenartiger Gegenüberstellung, die Visitatio. Da die Kirche Maria geweiht war, so ist es natürlich, daß die Szenen aus ihrem Leben an hervorragender Stelle in reicher Auswahl erscheinen. Sie bilden die ganze oberste Reihe der Fresken gleich unter dem Gewölbe, und beginnen mit der Vertreibung Joachims aus dem Tempel. In der zweiten Reihe unter diesen Bildern folgt das Leben Christi. Zu unterst in Grisaille die Tugenden und Laster.

Der Gesamteindruck ist gleich beim Eintritt der einer wohltuenden Ruhe und abgeklärten Harmonie, und diese beherrschen wie das Ganze auch alle Teile. Die Einfachheit der Architektur, die im Gegensatz zu Assisi nirgends die Wandflächen zerschneidet oder unterbricht, läßt den Blick leicht und mühelos die Reihen der Bilder durchwandern, sie wie eine fortlaufende Erzählung in stetem Zusammenhang genießen und verstehen. Dazu tritt nun die wundervolle Lichtwirkung; die genau berechnete Wirkung von Licht und Schatten ist streng

Padua, Arenakapelle

Abb. 210. Giotto, Heimsuchung. Padua, Arena-Kapelle

— vom Eingangsfenster her — abgewogen. Hierdurch erreicht Giotto eine Plastizität der Figuren, die öfters geradezu reliefmäßig wirkt. Am stärksten empfinden wir das in den Allegorien der untersten Reihe. Über die Klarheit der plastischen Form und die Eindeutigkeit des Ausdruckes dieser Gestalten ist Giotto auch in seinen reifsten florentinischen Schöpfungen nicht hinausgewachsen. Es möchte fast scheinen, als ob die klare Einfachheit und Übersichtlichkeit des Raumes auch auf die Gestaltung der Bilder selbst gewirkt und den Meister auch hier zu immer größerer Beschränkung auf das Notwendige getrieben habe, eine Beschränkung, die wir dann als letzte Steigerung der Konzentration der Handlung, aus der alles Nebensächliche verbannt ist, empfinden. Auch hierin ist innerhalb unseres Bilderkreises eine Entwicklung sichtbar, wie bei den Fresken in Assisi. A. Romdahl (Jahrb. d. kgl. pr. Kunsts. 1911, S. 3)

Abb. 211. Giotto, Der Zorn. Padua, Arena-Kapelle

machte darauf aufmerksam, daß in den 36 Einzelszenen und den Grisaillebildern eine deutliche Linie stufenweisen Fortschrittes zu erkennen ist.

Möglicherweise hat Giotto seine Arbeit mit dem Jüngsten Gericht begonnen. Es zeigt den stärksten Anklang an die früheren Vorbilder. In der Ausführung macht sich eine starke Beteiligung von Schülern bemerkbar (Boll. d'Arte 1921, S. 49). Unter den Malereien der Längswände entwickelt sich der Stil von den Szenen der Christuslegende deutlich zu der Marienlegende aufwärts und erreicht in den Fresken des Triumphbogens und den Grisaillen seinen Höhepunkt. Nun erscheint es aber unnatürlich, daß Giotto gerade mit den beiden Mittelstreifen der Wand sollte begonnen haben, statt natürlicherweise von oben — mit dem Marien-Zyklus. Wahrscheinlich aber hat Giotto bei seinen Entwürfen zuerst mit den Christus-Szenen begonnen, in der Ausführung aber naturgemäß den Marien-Zyklus zuerst gemalt. So erklärt sich die Stilfolge beider Bilderkreise von selbst. Diese Ansicht wird noch unterstützt durch die koloristische Übereinstimmung beider Bilderreihen, die auf eine gleichzeitige Ausführung beider deutet. In ihrer Anlage zeigen die Christus-Szenen noch die letzte Erinnerung an die Frühwerke von Assisi (Taf. XII). Die Handlung wird psychologisch noch nicht völlig klar zusammengefaßt; zur Illustration des Vorgangs dienen eine übergroße Zahl von Personen, die in komplizierter Gruppenbildung nur locker verbunden sind. Dadurch wird das szenische Bild unübersichtlich, der Raum nach der Tiefe hin überfüllt. Auch die Szenerie und Landschaft nimmt an dieser breiten Erzählungsweise teil. Sie spricht so stark mit, daß sie sich zuweilen selbstherrlich vordrängt und nicht, wie in der Mariengeschichte, der Handlung untergeordnet erscheint. Vor allem fehlt diesen Bildern noch die feierliche Ruhe der oberen Szene. Die ständig wechselnde und sich verschiebende Linienführung läßt den Blick des Beschauers nicht zur Ruhe kommen und lenkt ihn noch häufig vom Wesentlichen ab. Von Bild zu Bild können wir die Weiterentwicklung verfolgen. Immer stärker wird das Streben nach klarer Zusammenfassung, immer größer die Beschränkung auf das Notwendige. Jede überflüssige, dekorative Gestalt verschwindet und nur die Personen, die die Handlung wirklich mitbestimmen, bleiben übrig. Gerade dadurch aber, daß das Auge mit jeder Linie zum Kern der Handlung hingeführt, niemals abgelenkt wird, erhält das Bild den Eindruck einer großzügigen Geschlossenheit. Damit ist auch die Bedeutung der Einzelgestalt eine bedeutsam gesteigerte. (Im allgemeinen vgl. Moschetti, A.: La capella degli Scrovegni e gli affreschi di Giotto 1914; Mather, American Journal 1913, S. 201.)

In die Nähe der Paduaner Fresken können wir auch die beiden Tafelbilder Giottos

in Florenz setzen: Das Kruzifix in S. Maria Novella und die Maria aus Ognissanti in den Uffizien (Abb. 212). Soweit ein Urteil bei der ungünstigen Aufhängung des Kreuzes möglich ist, gehört es noch einer früheren Zeit an als die Paduaner Fresken. Die Körperformen zeigen eine ausgeprägte Modellierung und klare Formengebung. Dem gegenüber wirkt das Kruzifix in der Arena-Kapelle so weich und verschwommen, daß eine eigenhändige Ausführung zum mindesten zweifelhaft ist.

Die Madonna aus Ognissanti zeigt den fortgeschrittenen Stil der Fresken in Padua. Sie thront unter einem gotischen Baldachin; neben ihrem Throne stehen Engel. In seiner Gesamtauffassung schließt sich das Werk den Vorbildern des Dugento an. Im Aufbau unterscheidet es sich nicht viel von Cimabue.

Abb. 212. Giotto, Madonna. Florenz, Uffizien

In der Vollkraft seines Schaffens und seiner Jahre war Giotto von Padua nach Florenz gekommen. Von den 4 Freskenzyklen, die Giotto hier nach Ghibertis Bericht in S. Croce ausführte, ist der Apostel-Zyklus der Kapelle Giugni zerstört. Von dem Marienleben der Kapelle Tosinghi hat sich nur die Himmelfahrt über der Eingangswand erhalten. Ein glückliches Geschick gab uns wenigstens die Malereien in der Kapelle Peruzzi und Bardi wieder.

Die Capella Peruzzi, deren Malerei entgegen Venturi sowohl von Wulff, Rintelen und Supino als die früheren angesehen werden, enthält Szenen aus der Legende der beiden hl. Johannes. In der Lünette der linken Seite ist das Opfer des Zacharias abgebildet, darunter die Geburt Johannes des Täufers und die Namengebung, und zu unterst das Gastmahl des Herodes (Taf. XIV). Die rechte Seite ist dem Evangelisten Johannes gewidmet. Im Lünettenfeld: Johannes auf Patmos. Als weitere Szenen stellt Giotto darunter die Erweckung der Drusiana und unter dieser die Himmelfahrt des Heiligen dar. Auffallend ist die in die Breite gezogene Form der Bilder. Nicht ohne Grund wird dadurch zugleich der Flächenwert der Figuren betont und hervorgehoben. Alle die Vorzüge, welche wir an den Bildern der Arena-Kapelle sahen, zeichnen auch dieses Werk in fast noch höherem Maße aus. Auch hier die weise Beschränkung der Figuren auf das für die Handlung Notwendige und die klare und eindeutige Charakterisierung der Gestalten durch wenige Linien. Dabei hebt sich die Einzelfigur selbst in geschlossenen Gruppen, wie in der Namengebung des Täufers, oder in der Erweckung der Drusiana, ihrer Bedeutung entsprechend, aus der Masse hervor. In der bestimmten Gliederung der Gruppen und Personen und ihrer Verteilung im Raume unter genauester Abwägung ihrer Gewichtigkeit, ferner in der unlösbar engen Verknüpfung der Bildteile, zeigt sich Padua gegenüber sogar ein Fortschritt.

Abb. 213. Giotto, Erscheinung des hl. Franz in Arles. Florenz, S. Croce

Die Funktion des Raumes dagegen ist dieselbe geblieben. Giotto faßt die Handlung zusammen und schließt die Fläche in ruhiger Form ab. Einfach und schlicht sprechen die Architekturteile in der Dynamik des Bild-Ganzen mit. Auch hier nutzt Giotto die Perspektive der Decke aus, um Raumtiefe vorzutäuschen, ohne aber dabei den Boden in gleicher Weise zu führen.

Neben diesen Bildern der Peruzzi-Kapelle stehen an Bedeutung die der Capella Bardi gleich. Hier haben wir einen Anhaltspunkt für die Datierung. Auf einem der Bilder ist nämlich der hl. Ludwig dargestellt, der 1317 kanonisiert worden ist. Demnach kann unser Werk erst nach dieser Zeit entstanden sein. Wieder greift Giotto zu dem Stoffe, der ihn am Anfang seiner Laufbahn in Assisi zuerst begeistert hatte, zu Bildern aus dem Leben des hl. Franz. Giotto beschränkt nun seine Darstellung auf 6 charakteristische Szenen, die die ganze Breite der Wände füllen. In der Lünette links sehen wir die Lossagung vom Vater, darunter die Erscheinung in Arles (Abb. 213) und in der unteren Reihe die Beweinung des Verstorbenen. Die rechte Wand trägt zu oberst die Bestätigung der Ordensregel, in der mittleren Reihe die Feuerprobe vor dem Sultan, und zu unterst den Tod und die Erscheinung des Heiligen vor dem Papst. Was Giotto in Assisi nur von ferne geahnt, das ist hier Ereignis geworden. Wie ein breites, symphonisches Adagio klingen uns diese Bilder entgegen. Alles ist Ausdruck, die Form in Seele aufgelöst. Während in Assisi die Bildkomposition eine gewisse Unruhe zeigte, herrscht hier höchste Geschlossenheit. In jeder Darstellung ist die Bildmitte klar betont. Dies erreicht Giotto, indem er eine frontal gesehene Figur in den Mittelpunkt stellt, die weiteren handelnden Beifiguren in zwei Gruppen geteilt an den Seiten aufbaut. Ihre Blickführung lenkt zur Hauptfigur hin. Indem die vertikale Linie die Komposition beherrscht, wird häufig der Eindruck einer Reliefansicht hervorgerufen. Große einfache Linien gliedern die Darstellung. Durchlaufende Horizontale und wuchtige Vertikale bestimmen den Gesamteindruck.

War nach diesen Leistungen eine weitere Entwicklung noch möglich? Leider fehlen uns für diese letzte Zeit des Meisters die Belege. Seine großen Arbeiten in den Schlössern von Bologna und Neapel sind verloren. Einen schwachen Ersatz bietet wenigstens die Altartafel in der Pinakothek zu Bologna mit der thronenden Maria im Mittelfeld. Auf den vier Seitenfeldern

sind einzeln dargestellt: Petrus, Gabriel, Michael und Paulus, an denen Pacino di Bonaguida gearbeitet haben kann. 5 Medaillons schmücken die Predella. Die Madonna selbst beweist die hohe Meisterschaft des reifen Künstlers. Äußerlich zeigt sie die geschlossene Form der Madonna in den Uffizien, doch sind die Linien leichter und schwungvoller und erinnern darin an die fließende Linienführung in den Verzierungen der Bardi-Kapelle. Diese Weichheit der Linien verleiht aber zugleich auch dem Ausdruck des Antlitzes, selbst der Gestalt eine größere Milde, im Gegensatz zu der strengeren dramatisch bewegten Form der früheren Zeit.

Dieser Eindruck verstärkt sich noch in den ersten Reliefs vom Campanile in Florenz, zu denen wohl Giotto Vorlagen lieferte (s. S. 166). Es scheint fast, als ob ein Abglanz der schwärmerischen Schönheit sienesischer Kunst sich über diese Werke des Florentiners gelegt und ihren Ernst gemildert habe.

Unter den Tafelbildern, die Giotto meist auf Grund von Vasaris Bericht zugeschrieben werden, steht die kleine Kreuzigung in Berlin den Werken seiner Frühzeit am nächsten. Die Franciscustafel im Louvre entwickelt Motive aus den Fresken von Assisi weiter und erscheint als sichere Werkstattarbeit (Dvoràk, Kunstg. Anz. 1911). Ebenso die große signierte Marienkrönung in S. Croce in Florenz. Man könnte versucht sein, dieses Bild Taddeo Gaddi zuzuschreiben, dessen Art es schon nahesteht. Den Marientod in Berlin (Taf. XIV) erkennen Suida (Jahrb. der pr. K. 1923, S. 127) und Sirèn als Originalarbeit der reifen Zeit an und sehen in ihm das von Vasari erwähnte Bild aus Ognissanti. Rintelen dagegen will hier nur ein Schulwerk sehen (vgl. ferner zu dieser Frage: Perkins, Rass. d'Arte 1914, S. 193 und Berenson, Rass. d'Arte 1915, S. 187). Einen recht schwachen Eindruck hinterläßt der Marientod in Chantilly, den man vor Auffindung des Berliner Bildes verschiedentlich mit dem von Vasari erwähnten Bilde aus Ognissanti identifizierte. Aus der Werkstatt Giottos stammen ferner wohl das Abendmahl, Kreuzigung und Christus in der Vorhölle der Münchener Pinakothek, hl. Stephanus aus der Sammlung Horne (Perkins Rass. d'arte 1918, S. 39), Anbetung aus dem Metropolitan-Museum, Darstellung der Sammlung Gardner, Boston (Berenson, Rass. d'Arte 1908, S. 45) und Grablegung der Sammlung Berenson, Florenz. Die Kruzifixe in Ognissanti, San Marco und S. Spirito in Florenz schließen sich im Charakter an das in S. Maria Novella an.

Literatur: Ausführlich bei Rintelen, Giotto und die Giotto-Apokryphen, 2. Aufl. 1924. Ders. Thieme-Becker Bd. XIV, S. 94. — Hausenstein, W. Giotto. 1923. — Venturi V. — Ferner von neueren Arbeiten: Crowe und Cavalcaselle, ed. Douglas II. — Thode, Giotto 1899. — Frey, Jahrb. d. k. pr. Kunsts. 1885, S. 107, ders. 1886, S. 101. — Berenson, The florentine painters of the Renaissance 1896. — F. X. Kraus, Dante 1897. — Zimmermann, M. Giotto I, 1899. — Wulff, Rep. f. Kw. 1904. — Bayet, Giotto 1907. — Patzak, Monatsh. f. Kw. 1914, S. 228. — Sirèn, Giotto 1917. — L. Venturi, L'Arte 1919, S. 49. — Supino, Giotto 1920. — van Marle, Recherches sur l'iconographie de Giotto et de Duccio 1920. — Ders. Revue de l'Art ancien et m. 1922, S. 353, ders. Ital. sch. III. — E. Rosenthal, Giotto 1924 — Pichon, Boll. d'Arte 1924 S. 26. — Beda Kleinschmidt, Assisi II (im Druck).

Giottos Schüler und Mitarbeiter.

Wir kennen die Namen verschiedener Meister aus Giottos Umgebung. Boccaccio und Sacchetti erwähnen Buffalmacco in ihren Novellen. Von Puccio Capanna und Stefano Fiorentino werden bei Villani, Ghiberti und Vasari verschiedene Werke aufgeführt, die aber leider nicht mehr erhalten sind. Der Versuch aber, noch erhaltene Werke bestimmten Meistern zuzuweisen, ist wenig erfolgreich. Die Meinungen der einzelnen Forscher, vor allem Suidas, Venturis und Sirèns, gehen hier weit auseinander. Wir können nur andeutend darauf eingehen.

Am klarsten sondert sich das Werk und die Eigenart des ältesten Mitarbeiters Giottos aus, den wir an der Franzlegende mitbeschäftigt sahen und dessen Anteil und Schaffen zuerst Suida (Jahrb. d. k. pr. K. 1905 S. 89, ferner Berenson, a. a. O.) im Zusammenhang mit der Florentiner Cäcilientafel festlegte. Sirèn (Burl. Magazin 1919, S. 229 u. 1920, S. 40) fügte weitere Arbeiten

Abb. 214. Einzug in Assisi. Assisi, S. Francesco, Oberkirche

hinzu und identifizierte ihn mit Buffalmacco (vgl. ferner van Marle, L'Amatore d'Arte 1920 und A. Venturi, L'Arte 1922, S. 162). Die Eigenart dieses Meisters spricht sich gleich in den ersten Szenen der Franzlegende in der Oberkirche (Abb. 214) klar aus. Was ihn von Giotto trotz stilistischer Verwandtschaft vor allem trennt, ist seine Raumauffassung und seine Art, die Gestalten dem Raume einzuordnen. Für ihn wird der Raum mehr Selbstzweck und zwar so stark, daß er die Handlung selbst in den Hintergrund drängt. Der gotisch empfundene Tempel in der Mitte lenkt den Blick zu scharf auf sich und die beiden stark zurücktretenden Gebäudegruppen zu den Seiten führen ihn zwar in die Tiefe, aber zugleich von der Handlung fort. Auch in den drei letzten Szenen der Franzlegende (s. S. 256) — der Heilung des Verwundeten, Auferweckung einer Verstorbenen und der Befreiung Pietros von Assisi aus dem Kerker — bemerken wir dies Überwuchern der Architektur. Die hochgebauten Innen- und Außenräume, gegen die die handelnden Personen im Verhältnis zu klein wirken und an Bedeutung verlieren, stellen auch diese Bilder in Gegensatz zu Giotto. Die Personen selbst, die schlanker und aufgeregter in ihren Bewegungen erscheinen, verteilen sich zusammenhangloser. Der reliefmäßigen Tendenz Giottos gegenüber dringen sie mehr in die Tiefe.

Vor allem zeigt sich dieselbe Art in der Tafel mit dem Bild und der Legende der

hl. Cäcilie in der Akademie (Abb. 215). Hier sitzt die Heilige in stark plastischer Formengebung auf einem Thronsessel. Sie erinnert in dem schweren Faltenwurf an Giottos Madonna des Petrus-Altares. Ihre Herkunft von der älteren Florentiner Schule, wie von Coppo, kann sie nicht verleugnen. Wichtiger sind die kleinen Legendenszenen, welche die Heilige umgeben. Wie bei Rusuti nehmen die Architekturen fast die ganze obere Bildhälfte ein. Die Räume sind von künstlichem Aufbau, ohne jedoch die perspektivische Wirkung zu erreichen, wie bei Giotto. Sie bleiben Kulissen ohne Fluchtpunkt. Die Figuren aber stehen in lebhafter Bewegung im Raume verteilt. Wichtig für die zeitliche Einordnung des Meisters ist der Vergleich mit der Tafel des hl. Petrus in S. Simone in Florenz. Dieses Werk trägt die Jahreszahl 1307. Damit haben wir einen festen Anhalt für die Datierung all dieser Arbeiten. Von solchen kommen noch in Betracht in S. Margherita a Montici eine hl. Margarete und eine thronende Maria; in S. Miniato der Namenspatron der Kirche mit seiner Legende und eine Madonna in den Museen von Pescia (Salmi, L'Arte 1913, S. 208) und Budapest, die der Tafel in S. Margherita in Montici sehr nahestehen. Alle diese Werke sind innerlich so verwandt, daß sie wohl in nicht allzu weit auseinanderliegender Zeit entstanden sind. Sirèn schreibt den hl. Paulus von 1333 in der Bourgeois-Galerie in New York ebenfalls dem Cäcilienmeister zu. Stilistisch kommt dieses Werk der Art Giottos näher als die Cäcilientafel, so daß es immerhin möglich erscheint, daß der Meister in seiner späteren Zeit unter Giottos Einfluß stand.

Abb. 215. Tafel der hl. Cäcilie. Florenz, Akademie (Ausschnitt)

In der Unterkirche von S. Francesco werden in der älteren Forschung bis auf Zimmermann und Thode die vier Allegorien über dem Altar in der Vierung — Armut, Keuschheit, Gehorsam und die Verherrlichung des hl. Franz (Abb. 216) — ausnahmslos Giotto, und zwar als seine bedeutendste Arbeit zugeschrieben. Wulff nimmt bei dem Gehorsam und der Verherrlichung Schülerarbeit an. Rintelen und Sirèn sprechen die Bilder Giotto völlig ab. (Venturi,

Abb. 216. Assisi, Unterkirche

l'Arte 1906, S. 19.) Die Darstellungen entspringen der Ideenwelt des Franciscanerordens und lassen sich teilweise in den Dichtungen Jacopone da Todi's nachweisen. Die Armut (Abb. 218) ist dargestellt in Gestalt einer alten Bettlerin, verfolgt von dem Spott der Kinder. Ihr wird Franciscus vom Heiland selbst durch Ansteckung des Brautringes verlobt. Liebe und Hoffnung stehen der Armut zur Seite. Die Feierlichkeit der Szene wird durch den Gesang der Engelchöre gesteigert. Schwieriger ist das Verständnis der zweiten allegorischen Darstellung, der Keuschheit. Sie wird durch eine Jungfrau dargestellt, die in einem starken Turme eingeschlossen sitzt, der sie gegen alle Versuchungen der Welt schützt. Der Heilige führt ihr neue Jünger zu. Auf der linken Seite aber werden Angreifer abgewehrt. Der Gehorsam tritt in Gestalt einer alten Frau auf, die in einer Halle thront. Klugheit und Demut sitzen ihr zur Seite. Das letzte Bild, der Triumph des hl. Franz, stellt den Heiligen auf dem Thron sitzend dar, umgeben von jubelnden Engeln. Stilistisch interessant sind die Fresken vor allem durch ihre Beziehungen zu den Arbeiten Giottos in S. Croce. Wulff betrachtet sie, durch die Verwandtschaft mit den Allegorien in der Bardi-Kapelle bewogen, geradezu als Bindeglied zwischen den Arbeiten in Padua und Florenz. Der streng zentrale Charakter der Komposition in allen vier Szenen ist entschieden Giotto sehr nahe stehend. Die Bewegung der Massen dagegen, ihre Hintereinanderschichtung, ihre Gedrängtheit und Unübersichtlichkeit widersprechen der Eigenhändigkeit. Dazu kommt noch, daß die Körperbehandlung der Einzelfigur ohne Festigkeit und Plastik ist. Es fehlt die sichere Geschlossenheit Giottos. Möglich, daß der Meister selbst die Idee und den Entwurf gegeben hat, aber die Ausführung ist schülerhaft. Demselben Schüler, dem diese

Abb. 217. Anbetung. Assisi, S. Francesco

Gewölbemalerei übertragen worden war, schreibt Sirèn in der Unterkirche auch die 8 Szenen aus der Jugendgeschichte Christi (Abb. 217) und dem Leben Mariae, die Kreuzigung am Gewölbe des rechten Querschiffes an der Unterkirche und 3 Wunderszenen des hl. Franz — Erweckung eines Knaben aus dem Hause Spini, und die auf zwei Szenen geschilderte Erweckung des Jünglings von Suessa zu. In der starken Farbigkeit sind die Christusgeschichten den vier Allegorien verwandt. Es ist interessant zu sehen, wie sie sich an die paduanischen Fresken anlehnen, aber im Stil des jungen Giotto in der Art der Franzlegende den streng monumentalen Stil zu Gunsten eines rein erzählenden umwandeln. Der geschlossene Aufbau aber geht dabei verloren. Die Figuren wirken klein und unruhig. Auffallend ist die Weiterentwicklung in der Raumdarstellung, die uns hier wie besonders in der „Darstellung im Tempel" entgegentritt. Die Architektur mit ihren reichen Gewölbestützen sowohl, wie die im Halbkreis in den gotischen Raum hineingeschobenen Personen, geben einen Tiefeneindruck, wie wir ihn bis dahin kaum irgendwo finden. Hier mögen Einflüsse der sienesischen Schule eingewirkt haben. Auch in der Landschaftsdarstellung macht sich ein Fortschritt bemerkbar. Bäume und Sträucher beginnen lebendig zu werden und mitzureden. In der Anordnung der Massen finden wir in den Szenen der Franzlegende eine starke Unsicherheit. Sirèn reiht in Assisi ferner die Heiligen mit Engeln in S. Chiara diesen Arbeiten an. Auch sie zeigen dieselbe strenge zentrale Anordnung in der Komposition wie die Allegorien, sind aber im einzelnen bedeutend schwächer. Auch der Kreuzigungsaltar mit 4 Heiligen in

Abb. 218. Vermählung des hl. Franz mit der Armut. Assisi, S. Francesco

dieser Kirche schließt sich hier an. Eine Reihe weiterer Tafelbilder faßt Sirèn zu einer besonderen Gruppe zusammen und schreibt sie diesem Meister zu. Es sind dies: Ein Triptychon mit der thronenden Maria, Kreuzigung und Geburt der Sammlung Perkins, ein anderes Triptychon der Kreuzigung der Sammlung Horne, die beiden kleinen Kreuzigungen in den Museen von Straßburg und Berlin, das Kruzifix in S. Felice, Florenz, die fünfteilige Tafel mit Maria und Heiligen im Dom, dort, und eine Madonna der Sammlung Johnson in Philadelphia. Von diesen Arbeiten erwähnten wir schon die Berliner Kreuzigung, die wie die Straßburger den Jugendarbeiten Giottos nahesteht, und in deren Kreis man wohl auch die Madonna aus der Sammlung Sterbini, Rom (Venturi, L'Arte 1905, S. 422) setzen kann. Sirèn schlägt als Meister dieser Arbeiten Puccio Capanna vor, von dem Vasari berichtet, daß er in der Unterkirche zu Assisi Passionsszenen und Fresken im Chor zu S. Francesco zu Pistoia ausführte, die 1343 gestiftet worden sind. Letztere sind erhalten und stellen Szenen aus dem Leben des hl. Franz dar, die mit denen der Oberkirche in nahem Zusammenhang stehen und stilistisch — soweit der ruinierte Zustand ein Urteil zuläßt — auch den Allegorien und Mariengeschichten der Unterkirche verwandt sind, ferner eine Madonna der Türlünette (Abb. 220). Deutlich ist hier das Streben des Künstlers, die Mannigfaltigkeit der Darstellung und den Reichtum der Anschauung Giottos noch zu übertreffen. Das Plastische der Figuren sowie die Raumtiefe ist absichtlich stark betont. Dabei ist es charakteristisch, daß Puccio Capanna (?) um 1343 sich noch an die Jugendwerke Giottos in Assisi anlehnt, weil diese seinen Absichten entgegenkommen. Die Monumentalität der Fresken in der Bardi-Kapelle aber übersieht er. So bestechend auch die Ansicht Sirèns ist, so können wir ihm doch nicht ganz beipflichten. Mir scheint, daß verschiedene Maler an den

Werken dieser Gruppe tätig waren, was natürlich nicht ausschließt, daß Puccio Capanna einer von diesen ist.

Sirèn hat auch hier für die Fresken der Magdalenen- und Sakraments-Kapelle mit der Nicolaus-Legende einen gemeinsamen Künstler aufgestellt, den er vermutungsweise mit Stefano Fiorentino gleichsetzt, von dessen Tätigkeit in Assisi Ghiberti berichtet. In der Szene der Auferweckung des Lazarus und des „Noli me tangere" ist die Anlehnung an die Arena-Fresken so vollkommen, daß Venturi sogar die Autorschaft Giottos dafür annimmt und die Arbeit vor seinen neapolitanischen Aufenthalt setzt, da die Ausmalung der Kapelle durch den 1329 verstorbenen Stifter Teobaldo Pontano di Todi in dieser Zeit ausgeführt sein muß. Dem gegenüber wies aber Rintelen nach, daß eine eigenhändige Arbeit Giottos hier nicht in Frage kommt. Noch am nächsten steht ihm das eigentliche Stifterbild, auf dem wir den Bischof vor der Heiligen knieen sehen (Abb. 221). Die wuchtigen Formen des Körpers und die wundervolle, einfache und großzügige Gewanddrapierung ähneln den Paduaner Fresken. Die Bilder, welche Szenen aus der Arena-Kapelle in Padua wiederholen, offenbaren aber deutlich die Abschwächung der großen Gedanken eines Giotto. In der Lazarus-Szene fühlt der Maler offenbar selbst das Unvermögen, die Handlung durch des Pinsels Kraft eindeutig auszudrücken; er fügt als ergänzende Erklärung die Worte Christi hinzu. Die knieende Maria Magdalena ist von einer Giotto ganz fremden Sentimentalität beherrscht. Fortschrittlich wirkt aber auch in diesen Szenen die Raum- und Naturschilderung, wie sie sich hier besonders in der Meerfahrt der Heiligen offenbart. Es ist das erwachende Natur-

Abb. 219. Stefano Fiorentino (?), Der hl. Nicolaus errettet 3 Unschuldige. Assisi, S. Francesco

Abb. 220. Puccio Capanna, Madonna. Pistoja, S. Francesco

Abb. 221. Giotto (?), Maria Magdalena und Teobaldo Pontano. Assisi, S. Francesco, Unterkirche

gefühl, das nun auch in der Malerei durchbricht. Petrarca war es, der es in der Dichtung zuerst zum Ausdruck gebracht hatte. Jetzt beginnt es auch die Malerei zu durchdringen. In den Szenen im geschlossenen Raume, z. B. im Mahl des Pharisäers, werden die Figuren unter genauerer Beachtung des Fluchtpunktes klarer in die Tiefe eingesetzt. Unterstützt wird die Raumillusion nun noch bedeutend durch die Hereinziehung der nun perspektivisch durchgeführten Bodenbehandlung. Die Fresken der Nicolaus-Legende (Abb. 219) können durch die Stifter Napoleone und Gian Gaetano Orsini, die von Nicolaus und Franciscus Christus empfohlen werden, annähernd zeitlich bestimmt werden. Sie wurden wohl vor der 1316 erfolgten Ernennung Gian Gaetanos zum Kardinal gemalt. Außer den Szenen aus der Nicolaus-Legende zeigt die Kapelle noch eine Reihe von Heiligenfiguren, und zwar 9 Apostel und 6 Heiligenpaare an der Eingangswand. Vielleicht hat auch der Meister dieser Fresken klar Giottos Streben erkannt. Vor allem folgt er dem Meister in der weisen Beschränkung der Figuren. In der Szene der Absolution des römischen Konsuls beschränkt er die Zahl der Zuschauer auf die denkbar geringste. Jede Figur aber innerhalb des Bildgefüges erhält eine Stellung, aus der sie nicht herausgenommen werden kann, ohne das Ganze zu zerstören.

Anfügen möchte ich hier noch einige Tafelbilder, die Sirèn dem Meister der Nicolaus-Legende zuschreibt. Eine Madonna und 4 Heilige in Florenz, Opera von S. Croce, die Madonnen in Halbfigur in Oxford, Ashmolean-Museum und in Terrenzano, die der Madonna in S. Croce nahestehen. Die thronende Madonna in Berlin mit 8 Heiligen (1141 A) gehört schon einem fortgeschrittenen Meister an.

Literatur: Die schon bei „Giotto" erwähnten Arbeiten von Thode, Zimmermann, Guthmann, Wulff, Venturi, Sirèn und van Marle, ferner Roger Frey, Burl. Magazin XX, 1912, S. 66 über einen Salvator Mundi.

14. Jahrhundert.

Siena.

Duccio hat als erster der Malerei Sienas ihre Eigenart verliehen. Den dramatisch bewegten, ernsten Formen Giottos stellt diese Kunst in ihrer Freude an der rein sinnlichen Schönheit, der Weichheit der Gestaltung, der Farbigkeit im Kolorit, die liebliche Schönheit Petrarcascher Lyrik, der ernsten erschütternden Tragik Dantescher Schilderung gegenüber. Erhält

Simone Martini, Grablegung Christi
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum (Phot. Schwarz)

die Kunst Duccios und seiner Schüler, wie Ugolino und Segna durch das Hereinklingen byzantinischer Elemente noch zuweilen etwas schweres und pathetisches, so ändert sich dieser Charakter sofort mit dem Eindringen und der wachsenden Herrschaft der Gotik. Leise beginnt sie sich schon in den letzten Tafeln von Duccios Dombild durchzusetzen. Dann aber in Simone Martini öffnet sich die Knospe wie über Nacht zur herrlichen Blume. Nichts bleibt von der alten Schwere, hell und licht, in zartestem, durchsichtigem Farbenschmelz, atmet diese Kunst eine neue Anmut. Sie strebt nicht danach, ihren Gegenstand ins Übermenschliche, Erhabene zu steigern, sie haftet am Irdischen, freut sich an der Schönheit der Welt und verklärt sie in ihrer Schilderung. „Aus der naiven Denkungsart fließt notwendigerweise auch ein naiver Ausdruck."

Das stete starke Betonen formaler Schönheit mußte bei kleineren Geistern, die nicht mehr die Kraft hatten, die Form zu beseelen, zu reinem Formalismus führen. Das tritt schon nach dem Tode der beiden Lorenzetti ein. Erst unter den Malern vom Ende des 14. Jahrhunderts ist eine Neubelebung und Kräftigung zu fühlen, wie bei Bartolo di Fredi. Sein Schüler Taddeo di Bartolo führt bereits die Entwicklung zur Renaissance weiter. Trotz dieses Rückganges ist aber über die sienesische Malerei noch lange der Reiz zarten und abgetönten Farbenschmelzes ausgegossen. Wir sehen dieses an den Werken von Lucca di Tommè, Lippo Vanni, Paolo di Giovanni Fei und Andrea di Bartolo. Während aber in Florenz die neuen Probleme der Renaissance bereits die Kunst beherrschen, von Meistern wie Orcagna und Agnolo Gaddi vorbereitet, verharrt die sienesische Kunst in der alten Überlieferung der ersten Hälfte des Trecento.

Simone Martini.

Vier Jahre nach der Aufstellung von Duccios Dombild erteilt 1315 die Stadt Siena Simone, dem Sohn des Martino, den Auftrag, eine Majestas für den Rathaussaal zu malen (Taf. XVI). Wenn Vasaris Bericht auf Wahrheit beruht, daß der Maler 1284 geboren ist, so erscheint er hier als älterer reifer Künstler, von dessen vorausgegangenen Arbeiten wir leider keine Kenntnis haben; es sei denn, daß van Marle Recht behält, der die Entstehung einiger kleinerer Tafelbilder, wie den segnenden Christus im Vatikan, einen Johannes der Slg. Sterbini, Rom (L'Arte VIII, S. 424) und die hll. Lucia und Katharina in der Slg. Berenson, Settignano (Rass. d'Arte senese 1908, S. 3) in diese frühe Zeit glaubt verlegen zu können. Bald nach der Vollendung der Majestas treffen wir den Künstler 1317 in Neapel, wo er für König Robert ein Bild von dessen heilig gesprochenem Bruder Ludwig malt, das sich — ehemals in S. Chiara in Neapel — jetzt dort im Museum befindet. Aus dem Jahre 1320 stammen zwei bezeichnete Altäre für Pisa und Orvieto. 1321 treffen wir den Meister wieder in Siena, wo er neben anderen Arbeiten eine Restaurierung seiner Maestà im Rathaus vornimmt. 1324 heiratet er die Tochter des Memmo di Filipuccio, der 1317 mit seinem Sohn Lippo die Maestà in San Gimignano nach Simones Vorbild ausgeführt hatte. 1327 erhält der Meister von der Stadt Bezahlungen für Wappenschilder, 1328 für das Fresko im Rathaus mit dem Bilde des Guidoriccio dei Fogliani (Taf. XVI). Die große Altartafel für den Altar des hl. Ansano im Dom mit der Verkündigung, die heute in den Uffizien (Taf. XVI) aufbewahrt wird, wird 1333 bezahlt. 1339 reist er mit seiner Frau und seinem Bruder Donatus an den päpstlichen Hof nach Avignon; 1344 stirbt er daselbst.

Aus älteren Quellen erfahren wir wenig über Simones Tätigkeit. Petrarca, der ihn Giotto an die Seite stellt, erwähnt ein Porträt der Laura. Die Vita bei Vasari ist vollkommen unsicher und größtenteils ungenau. Völlig verwirrend ist seine Vermutung, daß Simone Giottos Schüler gewesen sei. — Wenn wir auch über die Jugend des Meisters nicht unterrichtet sind, so zeigt doch die Maestà im Rathaus, daß er unter dem Einfluß der sienesischen Malerei aufgewachsen ist,

und daß er seine stärksten Eindrücke von Duccio empfing. Wie bei diesem, so wirkte die byzantinische Kunst des Dugento auch bei ihm nach, aber ihre Macht ist bereits gebrochen. Das zeigt seine Maestà, deren Aufbau das byzantinische Schema des Dombildes überwunden hat (Taf. XVI). Locker gruppieren sich die Heiligen zu Seiten des zierlichen gotischen Thrones unter dem Baldachin. Der Ausdruck der Gesichter ist ein heiter fröhlicher, die Haltung bewegt und frei, die Verteilung im Raume klarer, ohne daß dieser selbst hier eine bestimmte Örtlichkeit darstellt. Die Gewandung schmiegt sich leicht dem Körper an und die realistisch nachgefühlten Stoffe legen sich in weiche, biegsame Falten. Die Farbe, die bei Duccio die grüne Untermalung der maniera greca zeigte, ist licht und verstärkt den Eindruck des realen Lebens. Über das Ganze breitet sich eine Stimmung unbekümmerter Lebensfreude, welche die romantische Dichtung der französischen Troubadoure widerspiegelt, und die im Gegensatz zu Duccios gemessener Feierlichkeit steht. Die zarte minutiöse Art der Durchführung der Bilder, das liebevolle Eingehen auf Einzelheiten erinnern lebhaft an den Stil französischer Miniaturen und legen die Vermutung nahe, daß Simone in seiner Jugendzeit in der Buchmalerei sich betätigt hat, um so mehr, als wir seine Vorliebe für diese Kleinkunst in den Werken seiner Avignoneser Zeit in der Petrarcahandschrift der Ambrosiana nachweisen können. Von Werk zu Werk fühlen wir nun das Wachsen des gotischen Einflusses. Eine Steigerung bedeutet bereits 1317 der hl. Ludwig von Toulouse im Neapeler Museum. Der Heilige hält thronend die Krone über das Haupt seines vor ihm knieenden Bruders. In wundervollen Falten schmiegt sich der bischöfliche Ornat über dem Franciscanerhabit dem Thronenden an und offenbart die Struktur des Körpers. Kräftig leuchtet das Rot der Throndecke. Die kleinen Predellentafeln mit fünf Szenen aus dem Leben des Verstorbenen lassen die Loslösung von der mittelalterlichen Tradition am deutlichsten erkennen. Die Architektur mit den leichten Stützen entspricht zwar noch der Stilstufe Duccios, der dargestellte Raum aber umschließt klar und logisch die Personen. Am besten zeigt dies die erste Szene, in der der Heilige die Bischofswürde zurückweist und in sicherer Haltung mitten im Saale kniet. Die Blickführung geht von links nach rechts, wodurch die Tiefenwirkung deutlich betont wird und die Figuren, besonders der links thronende Papst zwischen seinen zwei Begleitern, in klarer Weise sich dem Raume einordnet. Die Gruppen sind voneinander gelöst und doch wiederum durch den einheitlichen Gedanken miteinander verbunden. Duccio hatte diesen engen geistigen Zusammenhang in seinen Darstellungen nie erreicht. Eher müssen wir bei dieser Entwicklung an den Cäcilienmeister denken, dessen logisch erzählende Art wir bei Simone wiedertreffen. Am stärksten kommt diese fast novellistisch schildernde Art in der dritten Szene unseres Bildwerkes zum Ausdruck, in welcher der Heilige in einfacher Ordenstracht die Gäste seines Klosters bewirtet — eine Darstellung schlichter Naivität.

Fast wie ein Rückschritt zu Duccios Art wirken die Altartafeln für Pisa und Orvieto, zu denen die kleine, strenge Madonna in Halbfigur im Palazzo Venezia (Venturi, L'Arte 1904, S. 309) gleichsam überleitet. Die Madonna in Halbfigur zwischen vier Heiligen in Pisa S. Caterina (1320) — der hl. Johannes und die Predella mit dem Ecce Homo zwischen Heiligen im Museum — (Dami, Dedalo 1922), erinnern in ihren asketischen Typen noch an die Art Ugolinos und Duccios. Die weiblichen Halbfiguren, der hl. Maria-Magdalena, hl. Agnes und Catarina von der Predella zeigen die Anmut und Lieblichkeit der Sieneser Maestà. Auch das Kolorit zeigt in den Köpfen noch die grünliche Untermalung, während in den Gewändern reichere Farbigkeit vorherrscht.

Noch in demselben Jahre wie das Pisaner Altarwerk entstand auch das Polyptychon für San Domenico in Orvieto, jetzt in der Domopera, ferner die Halbfiguren der Maria mit vier

Heiligen, dem wieder das andere fünfteilige Altarwerk aus der Slg. Mazocchi, jetzt in der Slg. Gardener, Boston, sehr nahesteht. Freilich zeigt sich bei beiden Altären in der etwas trockenen Art der Behandlung eine starke Beteiligung von Schülern, u. a. wohl von Lippo Memmi, was bei der Beurteilung zu berücksichtigen ist. Während die Madonna noch die etwas altertümliche Art Duccios zeigt, spricht sich in den Heiligenfiguren ein Fortschritt deutlicher aus.

Zu dieser Gruppe von Arbeiten ist außerdem ein Triptychon in Cambridge mit dem hl. Michael zwischen Ambrosius und Augustinus (Perkins, Rass. d'Arte senese 1909 S. 1), ein Johannes d. T. in Altenburg, eine Heilige in der Lichtensteingalerie zu Wien (Venturi, L'Arte 1921, S. 198) und ein Kruzifix in San Casciano zu rechnen. Diese Werke, die den Orvietaner Altären sehr verwandt sind, verraten ebenfalls die Hand von Schülern. —

Abb. 222. Simone Martini, Schwertleite des hl. Martinus. Assisi, S. Francesco

An diese Periode Simones läßt sich wohl am besten seine Tätigkeit in Assisi, wo er die Martinskapelle mit der Legende dieses Heiligen in 10 Bildern ausschmückte, anschließen (Abb. 222). Das entspricht auch der Meinung Venturi's und van Marle's, während andere Forscher, wie Gosche und Douglas, diese Arbeit in die spätere Zeit des Meisters (1333—39) verlegen. Vasari hatte irrtümlicherweise die Ausschmückung der Kapelle Puccio Capanna zugeschrieben. Erst Fea erkannte in Simone den Meister der Fresken. Über dem Eingangsbogen ist der Stifter der Kapelle, Gentile da Montefiore († 1312) dargestellt, wie er vor dem hl. Martin kniet. Außerdem sehen wir in den Fensterleibungen und in dem Eingangsbogen Darstellungen von Heiligen.

Gegenüber den Predellenbildern in Neapel macht sich in diesen Bildern der Martinslegende das Streben nach festerem Zusammenschluß der Figuren bemerkbar. Simone erreicht dadurch eine größere Klarheit im Zusammenhang der einzelnen Vorgänge und zugleich eine Vertiefung ihres Inhalts. In der Szene, da der Heilige nur mit einem Kreuze bewaffnet dem Feinde entgegengeht, drängt sich die Handlung auf der linken Seite zusammen. Der Kaiser sitzt vor dem Zelt, umgeben von vier Kriegern, der Heilige steht vor ihm und wendet sich nach rechts. Auf dieser Seite sehen wir — eine kühne Neuerung — nur die Köpfe von Kriegsvolk über dem Bergausschnitt auftauchen. In dem Erscheinen Christi am Bett des Schlafenden hat Simone ein ähnliches Problem im geschlossenen Raume zu lösen versucht. Schülerhände — nach van Marle Donato — mindern jedoch die Stärke des Ausdrucks.

Auch in den anderen Szenen ist die Komposition völlig frei behandelt, die Mittelachse wird kaum betont; dies zeigt sich vor allem in der Schwertleite des Heiligen oder in dem Tod. Der Rahmen schneidet kühn über die Figuren hinweg. Ebenso wichtig sind hier auch die Versuche der Einordnung der Figur in die Tiefe des Raumes. Im ersten Bild, der Verteilung des Mantels an den Bettler, wahrt Simone die Flächenhaftigkeit am meisten. In den anderen Szenen gelangt er zu den kühnsten Fortschritten; auch in Szenen wie die Versäumnis der Messe oder in dem Meßopfer, wo die wenigen Figuren sich parallel der Bildfläche aufbauen, stehen sie doch mitten im Raum, auf einem Boden, der nun ebenfalls perspektivisch nach dem Hintergrund zu sich aufbaut. Hier ist die Fluchtpunktkonstruktion nicht nur durch die Decke angestrebt, sondern auch durch die Miteinbeziehung des Bodens; allerdings ohne das Problem völlig zu lösen. In den Szenen mit vielen Personen ist die Tiefengebung noch klarer durchgeführt.

Der starke Wirklichkeitssinn des Simone, der seine Werke bei aller Innerlichkeit beherrscht, mußte sich auch in der Art, die Natur wiederzugeben, zeigen. Wie eine neue Offenbarung wirkt das Bild, das die Sienesen ihrem Feldherrn Guidoriccio Ricci dei Fogliani da Reggio (1328) zur Erinnerung an seine Siege im großen Sitzungssaal des Rathauses anbringen ließen (Taf. XVI). Der Sieger reitet zwischen den eroberten Burgen von Montemassi und Sassaforte dahin. Scharf ins Profil gesetzt, völlig auf Reliefwirkung berechnet, steht er frei und herrschend im Vordergrund der Landschaft, mit Absicht bis an den Bildrand gerückt. Hierdurch und gesteigert durch die helle Farbengebung, löst sich die Gestalt vollständig los und beherrscht das Ganze in einer bisher ungeahnten Weise. — Das bedeutet einen Schritt vorwärts, im Sinne des individualistischen Strebens dieser Zeit. Derselbe Wirklichkeitssinn, der die Figur auszeichnet, spricht auch aus der Landschaft. Die byzantinische Art der reinen Raumandeutung durch Versatzstücke ist zum ersten Male einer organischen Entwicklung des Geländes in die Tiefe hinein, unter scharfer Abgrenzung des Horizontes, gewichen.

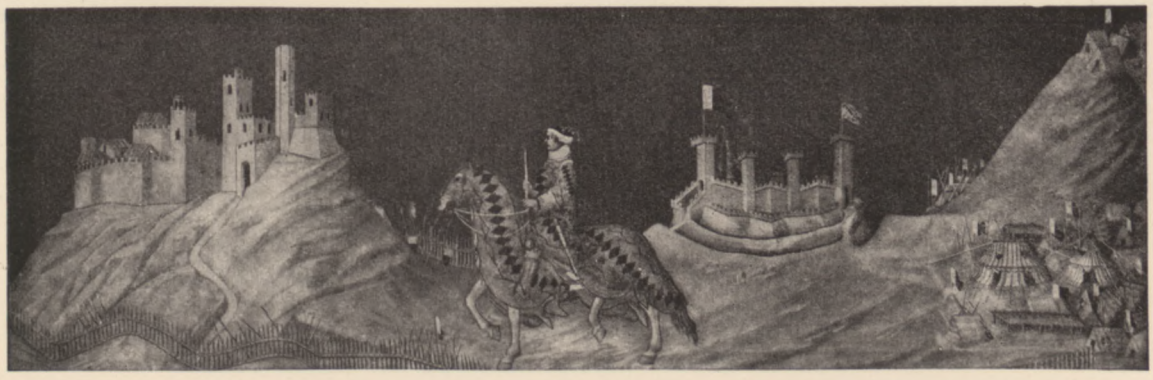
Den Höhepunkt des Sieneser Schaffens bedeutet die Verkündigung, die Simone 1333 für den Dom ausführte (Taf. XVI). Nach der Inschrift zu urteilen, war auch sein Schwager Lippo Memmi an dem Werk beteiligt. Den Anteil beider Maler zu scheiden, ist jedoch schwierig (Ozzola, Rass. d'Arte 1921, S. 117). Die am meisten verbreitete Anschauung, nach der Lippo die Seitenfiguren des hl. Ansanus und der hl. Giulietta ausführte, wird wohl der Wahrheit am nächsten kommen. Darauf weisen die kräftigen Farben hin. Die Verkündigung ist als reines Repräsentationsbild aufgefaßt. Der Engel naht sich knieend von rechts, Maria thront links. Alles konzentriert sich auf diese Gruppe, die den Blick zwingend auf sich zieht. Durch nichts wird das Auge abgelenkt; keine Raumangabe beeinträchtigt die Feierlichkeit der Handlung. Dies wird noch gesteigert durch die von der Lilie in der Mitte besonders betonte Symmetrie.

Auch die Maria von einer Verkündigung, ehemals in der Slg. Stroganoff, Rom, zeigt diese Eigenschaften des Künstlers.

Schwierig ist die Einordnung der Tafel mit dem Beato Agostino und der vier Szenen aus seiner Legende in S. Agostino zu Siena in das Werk Simones. Während Berenson und van Marle die Qualität des Bildes für so bedeutend halten, daß sie es dem Meister selbst zuschreiben, möchte Douglas ihm nur die Anlage zuweisen, Venturi und Guthmann in ihm eine Arbeit Lippo's erkennen, wofür die letzteren die etwas trockene und kalte Art der Ausführung, die nüchterne Ortsschilderung besonders in dem Straßenbild und in der Gebirgslandschaft anführen.

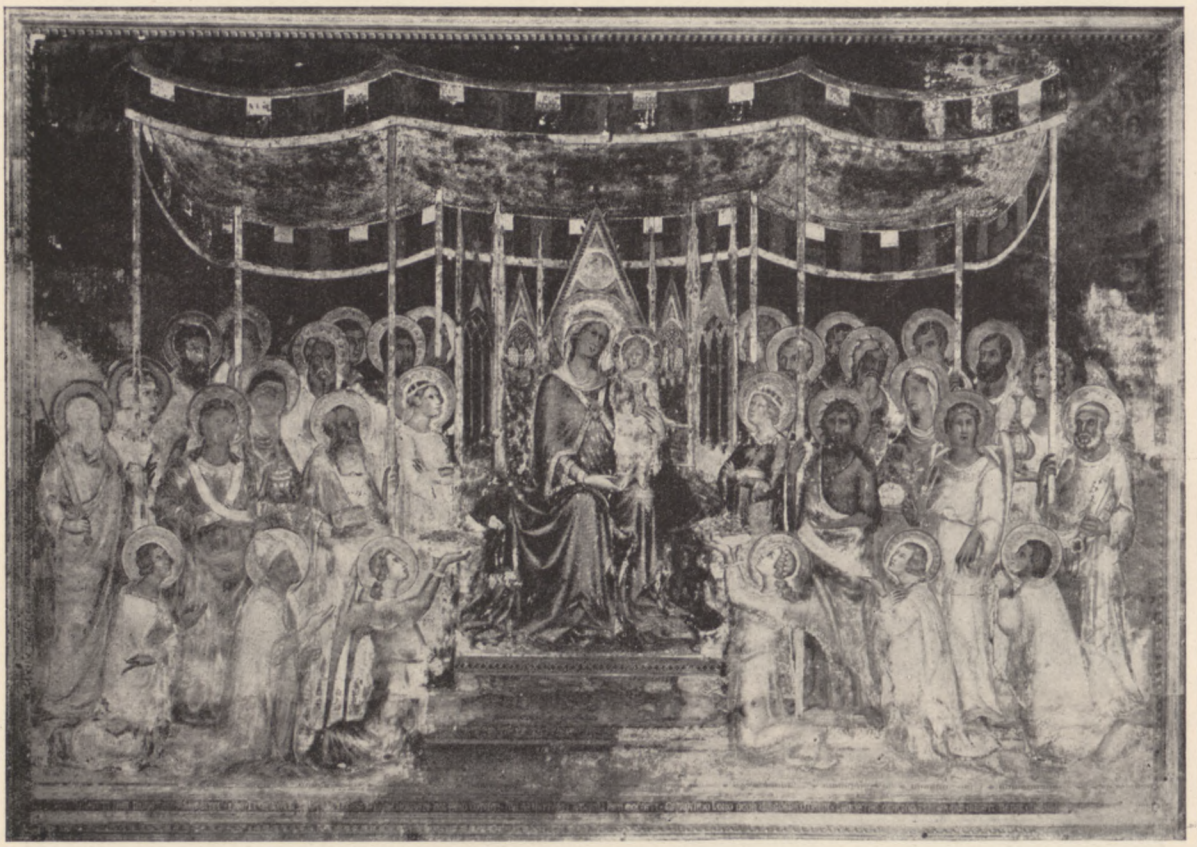
Eine Reihe kleinerer Bilder scheint während des Aufenthaltes des Meisters in Avignon entstanden zu sein. Sein gefeiertes Hauptwerk am päpstlichen Hofe dort, das Fresko mit dem Drachenkampf des hl. Georg in Notre Dame des Domes, das sich noch in einer alten Zeichnung

Simone Martini und Lippo Memmi, Verkündigung. Florenz, Uffizien



Simone Martini, Der Feldherr Guidoriccio. Siena, Rathaus

Tafel XVI.
(Rückseite)



Simone Martini, Majestas. Siena, Rathaus.

der Biblioteca Vaticana erhielt (De Nicola, L'Arte 1906, S. 336), ist charakteristisch durch die völlige Freiheit der Raumdarstellung. Die Nachwirkungen des Freskos gehen bis zu dem Tympanonrelief in Eßlingen und den Miniaturen des Georgs-Kodex in S. Peter (s. S. 279). In zerstörtem Zustand hat sich die Darstellung Mariä mit dem Kardinal Stefaneschi auf einem Fresko in dem Portikus von Notre Dame des Domes in Avignon erhalten.

Die persönliche Berührung mit der französischen Gotik in Avignon mußte den Einfluß dieser Stilrichtung noch bedeutend verstärken. Schon die 1342 datierte „Rückkehr aus dem Tempel" in Liverpool, Walker Art Gallery beweist diesen Einfluß der französischen Gotik auf Simone. Die Falten der Gewänder werden selbst auf Kosten der Klarheit der Körperdarstellung fließender und weicher. Die Ausdrucksfähigkeit des Mienenspieles ist gesteigerter und strenger. Diese Wendung zu dramatischerer Schilderung zeigt aber vor allem sein Passionsaltar. Von diesem Diptychon sind heute die zwei Tafeln des Mittelstückes mit der Kreuzigung und Kreuzabnahme und der Verkündigung auf der Außenseite im Antwerpener Museum. Von den beiden Seitenflügeln befindet sich die Kreuztragung im Louvre und die Beweinung im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (Tafel X; Schubring, Jahrb. d. K. pr. Kunsts. 1902). Der Stil entspricht dem Liverpooler Täfelchen, nur ist die Handlung noch stärker zusammengefaßt und wird durch lebhafte Gesten in ihrer Dramatik gesteigert. Die Bilder des Mittelteils in Antwerpen stellen die Figuren vor einen einfachen Goldhintergrund. Ihre klare Staffelung erweckt trotzdem die Illusion der Raumtiefe. Die Blickrichtung ist hier zentral von der Mitte aus gedacht, während die Seitenflügel, die eine räumliche Staffage bieten, eine seitliche Blickführung verlangen. In dichten Scharen drängt bei der Kreuztragung die Menge in ununterbrochenem Zuge aus dem Stadttor. In der Beweinung baut sich die Gruppe vor einer wundervollen Landschaft auf.

In diesem Bilde gedeiht zur Reife, was Simone als Höchstes bis dahin vorgeschwebt hatte: die Beseelung des Unbeseelten zum Zwecke der Stimmungserregung.

Litt.: A. Gosche, S. M. 1899. — R. van Marle, S. M. et les peintres de son école 1920; ders. Italian Schools of P. II, 1924, S. 162 mit Litt.

Die Nachfolger Simone Martini's

lehnen sich an ihr großes Vorbild stark an. Teilweise wiederholen sie Simones Kompositionen, teilweise verallgemeinern sie seine Formensprache.

Lippo Memmi, der Schwager des Meisters und Donato, der Bruder Simones, arbeiten in Simone's Werkstatt, und viele Werke lassen die Mitarbeit dieser Künstler erkennen, so die Fresken in Assisi, die Verkündigung in den Uffizien, stärker aber die Tafel in S. Agostino zu Siena.

Aber nicht nur Mitarbeiter waren diese Künstler, sie ahmten den Meister in ihren eigenen Bildern bis zur Kopie nach. Die Wiederholung der Maestà des Sieneser Rathauses durch Lippo und seinen Vater Memmo di Filipuccio (1317) im Rathaussaal zu S. Gimignano haben wir bereits erwähnt. Doch welch ein Unterschied zwischen Vorbild und Nachahmung! Trotzdem ist die Kunst Lippo Memmis auf einer beachtenswerten Höhe, besonders wenn man sie an den Werken seiner Nachfolger mißt. Davon zeugen eine Reihe von Arbeiten, von denen ich zuerst die Madonna della Misericordia in der Orvietaner Domopera (Abb. 223) nenne, die Lippo in Orvieto malte, als er Simone 1320 dort half. Die Schönheit der Köpfe der bittflehenden Gemeinde, ihre Naturwahrheit ist von hohem Reize.

Die Halbfigur der Madonna an derselben Stelle in Orvieto aus S. Francesco ist charakteristisch für eine große Zahl seiner Madonnenbilder, die sich in Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Siena, Akademie und in Castiglione d'Orcia befinden. Die Anlehnung an Simones Madonnentypus ist deutlich sichtbar.

Daneben aber klingt in Memmis Madonnen Duccios maniera bizantina nach, weit mehr als bei Simone. Erst allmählich schwindet sie ganz; die von Lippo gemalten Seitenfiguren der Verbindung Simones in den Uffizien (Taf. XVI) haben diese Einmischung bereits ganz überwunden. Körperlich und in sich gefestigt stehen sie

Abb. 223. Lippo Memmi, Mater Misericordiae. Orvieto, Dom

sicher auf der Erde. Die Falten der Gewänder sind weich und fließend. Die beiden Köpfe zeigen besonders deutlich die nüchterne, etwas griesgrämige Art Lippo's.

Eine weitere Entwicklung seines Stils zeigt die Madonna in der Servikirche in Siena; ferner verschiedene, kleinere Halbfigurenbilder Mariens, so eine zweite in Berlin, K.-Friedrich-Museum, Slg. Benson, London, Slg. Gardner, Boston und im Museum zu Altenburg.

In einer Kreuzigung im Vatikan versucht Lippo den dramatischen Zug seines Meisters nachzuahmen; ohne Erfolg. Die fast miniaturhafte Feinheit des Kolorits, vor allem die kleinlich glatte Pinselführung, die er hier erreicht, steht jeder großzügigen Auffassung im Wege.

Über die weiteren Tafelbilder in den Museen von Siena, Pisa, Paris, Louvre, New York, Metropolitan Museum und in den Privatsammlungen Berenson, Loeser, Florenz, und H. Parry, Gloucester siehe die ausführliche Literatur bei Douglas, Crowe und Cavalcaselle, Jacobsen, Venturi, van Marle und Perkins in Rass. d'Arte 1906, S. 31; Rass. d'Arte senese 1908, S. 9; 1920, S.115; Art in America 1920, S. 277.

Barna wird, von Ghiberti sowohl wie von Vasari, als bedeutender Meister erwähnt und ihm werden Werke in Florenz und San Gimignano zugeschrieben. Die Fresken in der Collegiata zu San Gimignano (Abb. 224), die sich in stark restauriertem Zustand erhalten haben, lassen, wie die Verkündigung, vor allem die Anlehnung an Simone erkennen (L'Arte 1909, S. 204). Noch weniger als bei Memmi fühlen wir inneres Leben und Bewegung in diesen Bildern. Sein Vorwurf, selbst nicht die innerlich erregten Passionsszenen vermögen den Künstler aus seinem ruhigen Gleichmaß aufzurütteln.

Im Hinblick auf diese Freskenfolge kann Barna wohl auch das Fresko mit Maria und zwei Heiligen in S. Pietro zu S. Gimignano zugeschrieben werden. Derselben Art sind auch Fresken der Oberkirche in dem Sacro Speco zu Subiaco. Von Tafelbildern erkennen wir ihn am deutlichsten in der Kreuztragung der Slg. Benson wieder. Verwandt ist die Vermählung der hl. Katarina mit Christus in Boston, Museum, und eine Maria in S. Francesco zu Asciano.

Litt.: De Nicola, Thieme-Becker, Lexicon II, S. 506. — Perkins, Rass. d'Arte sen. 1920, S. 109.

Von weiteren Nachfolgern Simones erwähne ich nur Naddo Ceccharelli, von dem wir eine Madonna in der Slg. Cook, Richmond mit dem Datum 1347 besitzen, die stark an Lippo Memmi erinnert (Perkins, Rass. d'Arte sen. 1909, S. 3).

Eines der interessantesten Kapitel der sienesischen Kunst, und vor allem Simone Martinis, ist die Unter-

suchung in ihrer Einwirkung auf die französische während des Exils von Avignon. Zahlreiche französische und deutsche Maler waren hier neben den italienischen Gehilfen tätig. Von italienischen Malern scheint Matteo da Viterbo bei dem Freskenschmuck im Palast geholfen zu haben. Wir sehen von ihm neben einer Kreuzigung verschiedene Szenen aus der Legende des hl. Martial in dessen Kapelle im Palast. Auch die Kapelle des hl. Johannes verzierte er mit der Legende aus dessen Leben (André-Michel, Mél. d'hist. et d'arch., S. 43). Neben den charakteristischen Eigenschaften von Simones Spätstil sind hier andererseits französische Einflüsse spürbar.

Abb. 224. Barna, Berufung Petri. S. Gimignano, Collegiata

In dieser Zeit scheinen auch die Miniaturen des Georgs-Codex entstanden zu sein, der heute im Kapitelarchiv von S. Peter zu Rom aufbewahrt wird. Der Stifter ist der Kardinal Jacopo Stefaneschi († 1341), der auch auf dem Drachenkampf knieend dargestellt ist. Die Auffassung dieser Szene zeigt eine starke Anlehnung an die gleiche Darstellung auf dem Fresko Simones (s. S. 274). Trotzdem kann an eine Autorschaft des Meisters selbst nicht gedacht werden, dazu sind die Figuren zu wenig schlank und zart gebildet, ohne den lyrischen Grundklang Simone'scher Kunst. Noch weniger aber gehören diese Miniaturen in den Kreis Giottos. Weitere Miniaturen in Paris, Nat. Bibl. und Berlin, Kupferstich-Kabinett, zeigen dieselbe wundervolle Farbigkeit. Auch die kleinen Tafelbilder des Künstlers weisen die gleiche miniaturhafte Ausführung auf. Die Krönung Mariä und „Noli me tangere" im Bargello bildeten nach De Nicola die Flügel zu einer thronenden Maria im Louvre (L'Arte 1908, S. 385). Zwei Flügel mit der Kreuzigung und Beweinung gehören der Sammlung Benson an (Suida, Rep. 1908, S. 213). In der Naturentwicklung geht der Maler noch über Simone hinaus, indem er nunmehr der Landschaft auch Blumen und Blätter einzufügen beginnt. Die französische gotische Miniatur mag diesen Sinn für Kleinmalerei in ihm geweckt haben.

Litt.: Hermanin, Il miniatore del codice di San Giorgio, Scritti vari di filologia a. E. Monaci 1901, S. 445.

Die beiden Lorenzetti.

Vasaris Bericht, der ungenau ist, brachte Verwirrung in ihre Lebensgeschichte. Ghiberti's Lebensbeschreibung bietet uns genauere Anhaltspunkte. Nur einmal hören wir von einer gemeinsamen Arbeit. Es handelt sich um Fresken im Scala-Hospital zu Siena mit Szenen der

Abb. 225. Pietro Lorenzetti, Madonna mit Heiligen. Assisi, S. Francesco

Mariengeschichte, datiert 1335. Außer wenigen urkundlichen Erwähnungen sind wir daher auf die sicher bezeichneten Werke und die stilkritische Forschung angewiesen.

Pietro Lorenzetti wird 1305 zum ersten Mal erwähnt. Geboren ist er angeblich um 1280. Das erste, zeitlich gesicherte Werk fällt erst in das Jahr 1320. Es ist der große Altar, den er für den Bischof Guido Tarlati ausführte und der sich in der Pieve zu Arezzo befindet. In klarer bewußter Art tritt Pietro uns hier entgegen; jede Erinnerung an Duccios Stil, in dessen Schatten er aufwuchs, ist verschwunden.

Sicherlich hat er auch von diesem Meister gelernt und wir müssen annehmen, daß seine frühen Arbeiten Anklänge an Duccios Stil zeigen. Man hat versucht, eine Reihe von Arbeiten, in denen Pietro noch mit der Tradition ringt, eben solcher Anklänge wegen als Jugendwerke zu bezeichnen. Es sind kleinere Tafeln mit Heiligen, wie die hl. Petrus und Johannes im Vatikan, die hl. Katharina, Maria Magdalena und Bartholomäus aus der Sterbini-Sammlung in Rom. Diese Bilder zeigen noch die strenge Art Duccios.

Der Grundzug seines Wesens ist der Sinn für das Dramatische. Lösen sich Simones Farben oft wie in Duft auf, so erstrebt Pietro durch die Farbe körperliche Wirklichkeit. Darin unterscheidet er sich auch von seinem Bruder Ambrogio, der Simones Auffassung bedeutend näher steht. Von seinen Madonnen nenne ich zuerst die Madonna in Arezzo von 1320, die sich durch seelische Geschlossenheit auszeichnet. Mutter und Kind stehen in engster geistiger Beziehung und die Intensität der Spannung erinnert an Giovanni Pisanos Paduaner Madonna. Schwierig ist die Einordnung der Madonna in der Kathedrale von Cortona, die Venturi mit einem Auftrag für den Bischof Ubertini (1335) in Zusammenhang bringt. Gegen diese späte Ansetzung spricht der noch an Duccio gemahnende Ausdruck der vier Engel, nur daß ihre räumliche Anordnung neben dem Thron klarer disponiert erscheint als bei Pietros Madonna in der Akademie zu Siena (Nr. 76). Auch ist die Auffassung der Madonna von Cortona innerlicher und bewegter. Maria blickt mit liebevoller Zärtlichkeit ihr Kind an, als wollte sie kosend mit ihm reden. Die Faltengebung ihres Gewandes ist weich geschwungen und das Sitzen körperlicher. So bildet sie fast

Abb. 226. Pietro Lorenzetti, Kreuzabnahme. Assisi, S. Francesco

eine Vorstufe zu der Madonna in Arezzo von 1320. Das spricht aber deutlich gegen die Ansetzung in die früheste Zeit des Meisters. Zeitlich näher steht der Aretiner Madonna die Tafel der Sammlung Loeser in Florenz. Hier sind die Formen breit und schwer, der Kontur in einfachen Linien durchgeführt und die Modellierung der Köpfe plastisch. Die Gürtelspende in der Sieneser Akademie (Nr. 61) gehört in ihrer dekorativen Art noch zu den frühen Werken des Meisters. Das Ornamentale überwuchert hier noch stark die inhaltliche Ausgestaltung.

Dieselbe Entwicklung läßt sich auch in den größeren Kompositionen Pietros verfolgen. Die Szene mit Christus vor Pilatus im Vatikan geht noch nicht weit über das Kompositionsschema Duccios hinaus. Die Bodenbehandlung ist unklar, der Raum nicht deutlich erfaßt und die Personen ohne organische Verbindung aufgereiht (Sirèn, L'Arte 1906, S. 325). Verwandt in der Auffassung ist eine Gerichtsszene der Nationalgalerie in London. Dieselbe Unklarheit in der Disposition zeigen auch die wieder aufgedeckten Fresken der Servitenkirche in Siena, die Perkins Schülern zuweist. Der Kindermord bildet einen unübersehbaren Knäuel von Menschen, während beim Tanz der Salome die Personen aus allem Zusammenhang herausgezerrt sind. Der Violaspieler ist eine Entlehnung aus Giottos Florentiner Fresko. Weit räumlicher schon als die Bilder im Vatikan und London wirken die zwei Predellentafeln der Akademie in Siena (1329?), die „Bestätigung des Karmeliterordens durch Honorius IV." und die „Erscheinung eines Engels". Die Architekturen sind sehr kompliziert, aber die Versuche, Raumtiefe mit perspektivischen Mitteln zu geben, sind hier schon weit fortgeschritten. Die körperliche Behandlung der Figuren steht der Altartafel von 1328 in S. Ansano in Dofana nahe. Die Madonna thront hier zwischen zwei Heiligen. Vier Engel stehen hinter ihr. Das Bild zeigt eine noch größere Einfachheit in der Verwendung ornamentaler Mittel und stärkeres plastisches Gefühl, wie die Halbfigur in dem Polyptychon von Arezzo. In diesem Werke ist Pietro zu der

Abb. 227. Pietro Lorenzetti, Hl. Humilitas. Berlin, K.-Fr.-Museum

Geschlossenheit und klaren Einfachheit gelangt, die nur noch in den Fresken der Unterkirche zu Assisi eine weitere dramatischere Steigerung erfährt (s. Thode, Rep. f. Kw. 1888, S. 20 und Schubring, Rep. f. Kw. 1899, S. 1). Unter diesen bildet das Fresko mit der Maria zwischen Franciscus und Johannes (Abb. 225) in Pietros Schaffen unstreitig den Höhepunkt seiner Madonnendarstellungen, die Vollendung seines Strebens nach seelischer Vertiefung. Die Heiligen sind in die Handlung mit einbezogen. Die „sacra conversatione" wird hier zum ersten Mal zur Wirklichkeit, während noch in Arezzo die altertümliche Isolierung der Heiligen klar durch die Verteilung auf die Einzelfelder erscheint. Schwächer ist diese innere Beziehung der Figuren zueinander auf dem Fresko über dem Grab des Napoleone Orsini mit dem hl. Franciscus und Johannes d. T. zu Seiten Marias. Von den Passionsszenen zeigen die Kreuzabnahme (Abb. 226) und Beweinung einen Höhepunkt dramatischen Ausdrucks. Die Gruppe, die stark reliefmäßig aufgebaut ist, besitzt volle Geschlossenheit der Komposition. Von ergreifender Wahrheit des Ausdrucks ist vor allem der Christus der Kreuzigung. Verwandt ist diese Darstellung mit der gleichen in S. Francesco zu Siena. Der neutrale, einfache Hintergrund, die Vermeidung aller architektonischen und dekorativen Beifügungen, tragen zur Klarheit des Inhalts bei. Die Schüler Pietros, denen die Vollendung der Serie überlassen war, die den Einzug in Jerusalem, Fußwaschung, Abendmahl, Geißelung, Kreuztragung und teilweise auch die Stigmatisierung des hl. Franz in Assisi schildern, verfallen in Äußerlichkeiten. Eine Überfülle an Personen, ein Überwuchern der Architektur mit ihren schlanken Zierformen, lenken den Blick von dem wesentlichen Geschehen ab. Der feste Aufbau des Bildes, wie ihn Pietro gibt, ist aufgelöst.

Die beiden bezeichneten Spätwerke Pietros, der Altar der hl. Humilitas von 1341 in den Uffizien (Schubring, Zeitschr. f. chr. K. 1901, S. 375) und die Geburt Mariä von 1342 in der Domopera zu Siena, schließen sich an die Werke in Assisi an. Vom Altar der hl. Humilitas befinden sich in Berlin zwei Täfelchen (Abb. 227). Die Heilige steht in der Mitte in großer Figur, je sechs Szenen aus ihrem Leben befinden sich auf den Seiten. Die Blickführung ist fast durchgängig von der Mitte aus gedacht; dies ergibt eine Einheitlichkeit der perspektivischen Wirkung. Die kulissenartigen Architekturen sind fast verschwunden. Die Handlung spielt sich in klar geordneten Räumen ab. Die Personen sind plastisch in den Raum hineingestellt und haben zu ihm das richtige Größenverhältnis. Die „Geburt" der Sieneser Domopera spielt in einem tiefen

Gemache, bei dem auch nun die Bodenlinien auf einen Fluchtpunkt zulaufen, ohne daß jedoch eine Zentralperspektive schon erreicht wird.

Die Zusammenstellung der übrigen Werke bei Crowe and Cavalcaselle ed. Douglas und van Marle a. a. O., ferner Giglioli, Rivista d'Arte 1906, S. 184; — Perkins, Rass. d'Arte 1906, S. 15; — De Nicola, Rass. d'Arte 1919, S. 95; — Dewald, American Journal of arch. 1920, S. 73; ders. The master of the Ovile Madonna in Art Studies; Ed. Harvard and Princeton University 1923.

Abb. 228. Ambrogio Lorenzetti, Madonna. Siena, Seminar

Von dem Leben Ambrogios kennen wir einige Tatsachen, die auch für die Beurteilung seines künstlerischen Werdeganges von Wichtigkeit sind. 1332 arbeitet er in Florenz für S. Procolo die Tafeln mit der Legende des hl. Nicolaus, die Ghiberti und Vasari erwähnen. Die Fresken, die er 1335 für S. Margarita in Cortona ausführte, sind verloren gegangen. Dann schafft er 1335—1340 die Freskenfolge mit dem guten und schlechten Regiment für den Saal der Neun im Rathaus zu Siena (Giglioli, Emporium 1904; Schubring, Zeitschr. f. b. Kunst 1902, S. 138), 1339 beschäftigt ihn ein Auftrag an einer Marientafel für den Dom. Aus seiner letzten Zeit kennen wir zwei datierte Gemälde, eine „Darstellung im Tempel" von 1342 in den Uffizien Florenz und die „Verkündigung" von 1344 in der Akademie von Siena. Möglicherweise starb der Künstler 1348 an der Pest. — In Vico l'Abate fand De Nicola eine Marientafel von 1319, die uns zeigt, daß Ambrogio in seiner Frühzeit mehr von der Auffassung Giottos als von der Art Duccios berührt worden ist. Maria thront in frontaler Haltung. Die Faltengebung ist sehr plastisch und körperlich, wie wir es in seiner späteren Entwicklung nicht mehr sehen. Mehr aus Sienesischem Geiste entstand ein Altar, von dem einzelne Teile, nämlich Maria und Heilige in Halbfiguren, sich jetzt in der Domopera zu Siena befinden. Die thronende Madonna in Budapest, Museum (Suida, L'Arte 1907, S. 179), kommt dem Stil Pietros nahe; sie ist verwandt mit dessen Madonna im Mailänder Poldi-Pezzoli-Museum. Noch mehr aber nähern sich die beiden Fresken in San Francesco zu Siena

(von 1331) der Auffassung des Bruders. Dargestellt ist das Martyrium der Franciscaner in Ceuta vor dem Sultan und die Audienz des hl. Ludwig bei Bonifaz VIII. Besonders in dem letzten Bild löst Ambrogio das Raumproblem in glänzender Weise. Die Stützen der Decke sind bis zur vorderen Bildfläche vorgezogen und die Zuschauer sitzen in zwei Reihen hintereinander in der weiten Halle. Noch einen Schritt weiter in der Raumdarstellung geht Ambrogio bei den vier Tafeln der Nikolauslegende in den Uffizien. Die Meerlandschaft und die komplizierten Architekturdarstellungen mit schräg in den Raum hineingestellten Gebäuden sind noch naturalistischer wie auf den Fresken in Siena. Auch hier wird die Handlung in epischer Ruhe erzählt. Durch die Funde von Perkins (Rass. d'Arte 1918, S. 106) und De Nicola (Boll. d'Arte 1922, S. 53), die Teile des von Ghiberti erwähnten Altars von San Procolo (1332) — die Madonna und zwei Heilige, Proculus und Nicolaus — in der Sammlung Bandini in Fiesole entdeckten, zu der die Legende des hl. Proculus als Predella gehörte, ist es zweifelhaft, ob diese Nikolauslegende in den Uffizien mit dem von Ghiberti erwähnten Werk identisch ist.

Nach seiner Florentiner Tätigkeit arbeitete Ambrogio die nächsten Jahre wieder für seine Vaterstadt. Einige Tafelbilder gehören dieser Zeit an, wie die wundervolle stillende Madonna des Seminars in Siena (Abb. 228), die Madonna in Halbfigur der Slg. Platt, Englewood (Perkins, Art in America 1920 S. 209) und die thronende Madonna mit sechs Heiligen und Engeln der Akademie in Siena.

Die Haupttätigkeit Ambrogios erstreckt sich auf die Ausschmückung des Saales der Neun im Rathaus mit Fresken, die eine Allegorie auf das gute und schlechte Regiment darstellen. An den beiden Längswänden stehen sich die Darstellungen des guten Regiments gegenüber. Auf dem ersten Bilde, am weitesten rechts, schweben zu den Häupten des guten Herrschers als geflügelte Genien, Glaube, Liebe und Hoffnung, zu den Füßen aber befindet sich die Wölfin mit Romulus und Remus, die ja Siena als römische Kolonie auch auf sich deutet. Auf der langen Bank, deren Mitte der Herrscher innehat, sitzen als Schützerinnen des guten Regiments zu seinen Seiten rechts Gerechtigkeit, Mäßigung und Großmut, links Friede, Tapferkeit und Klugheit, durch beigegebene Symbole und Inschriften gekennzeichnet. Unter diesen allegorischen Frauengestalten bewegt sich von der Concordia ausgehend, der Zug der Bürger einträchtig zum Herrscher hin, während von der anderen Seite Soldaten ihm die besiegten Feinde der Stadt zuführen, um die Macht Sienas zu betonen. Am weitesten links, losgelöst von den Übrigen thront stolz Justitia, in der Hand die Wage, in deren Schalen je eine geflügelte Figur der Justitia distributiva und commutiva, Personifikationen des Straf- und Zivilrechts stehen. Das zweite Fresko zeigt die Auswirkung der guten Herrschaft (Taf. XVII). Die Stadt blüht, der Reichtum mehrt sich, die Kaufleute führen ihre Waren ein und aus; die beglückten Bürger schreiten im frohen Reigen dahin und die Jünglinge ziehen zur Jagd. Vor der Stadt aber bebauen die Landleute in Ruhe ihre Äcker. Glänzend ist die Stadt aufgebaut mit Durchblicken und Gassen, ebenso die weite Landschaft mit ihren Hügeln und Wegen, in denen sich die Menschen bewegen. Der Realismus der Naturwiedergabe übertrifft bei weitem die Landschaftsschilderung Simones. Das liebevolle Eingehen auf die intimen Schönheiten und Stimmungen der Natur erinnert an die Miniaturen der französischen Livres d'heures. In kleineren Feldern fügt Ambrogio die freien Künste, den Zodiakus und die Jahreszeiten hinzu, in flotter Technik gemalt. Die Allegorie der schlechten Herrschaft, der „Tirannia", bildet den Abschluß des interessanten Zyklus. In der Mitte thront mit Marterwerkzeugen der schlechte Herrscher, während über seinem Haupte der Geiz, der Stolz und der Hochmut schweben. Neben ihm sitzen die Laster: Grausamkeit, Verrat, Betrug, Wildheit,

Ambrogio Lorenzetti, Fresko im Publico in Siena

Teilung und Krieg. — Ein ähnliches Motiv, „Der gute Herrscher", hat Ambrogio nochmals 1344 auf einem Biccherna-Deckel im Archiv zu Siena gemalt.

Kein Bild des Meisters ist so geeignet, uns seine Eigenart, seine Vorzüge und Schwächen erschöpfend klar zu machen, als die genannten Fresken des Rathauses. Man möchte fast glauben, daß Ambrogio mit Absicht alle Handlung ausgeschaltet habe. Zusammenhanglos, ohne innere Notwendigkeit thronen die Figuren in starrer Ruhe, bewegungslos, statuenhaft. Eine Erzählung, in der die Hauptpunkte in Figuren festgelegt werden. Damit keine Unklarheit bleibt, leitet neben Inschriften und Symbolen noch ein gemalter Faden, der von Figur zu Figur geht, das Auge des Beschauers. So betrachtet ist das Ganze eine trockene, rein verstandesmäßige Aufzählung, deren Gegenstand nicht phantasievoll erschaut und umgebildet ist; in Wirklichkeit ungenießbar. Anders aber gestaltet sich unser Urteil, wenn wir, auf den Zusammenhang verzichtend, die einzelnen Gestalten für sich betrachten. Da erkennen wir die Größe und Bedeutung Ambrogios. Hier arbeitet er von Innen heraus und sucht das Wesen der betreffenden Figur in Zügen und Gestalt auszudrücken. Darin aber erreicht er das Höchste.

Abb. 229. Ambrogio Lorenzetti, Darstellung im Tempel. Florenz, Uffizien

1339 arbeitet Ambrogio schon wieder an einem neuen Werk, einer Tafel für den Dom. Die letzte Vollendung mag er wohl seinen Schülern überlassen haben.

Mit der Zunahme des Alters wächst Ambrogios Kunst noch an Ruhe und Abgeklärtheit, an klarer Übersichtlichkeit und Abgewogenheit der Komposition. Die Proportionen der Figuren werden breiter, der Kontur verläuft gradliniger und der Faltenwurf ordnet sich einem einheitlichen Motiv in großen Linien unter.

Die Darstellung im Tempel von 1342 in den Uffizien (Abb. 229) zeigt bereits diese klare Einfachheit der Gliederung. Zwei Gruppen schreiten von den Seiten nach der Mitte, wo im Hintergrunde hinter dem Altare der Hohepriester steht. Die einzelnen Figuren sind hintereinander ge-

ordnet und zurückgeschoben. Über diese Szene wölbt sich hoch die gotische Kathedrale mit weitem Tiefenblicke. Alles, selbst die Linien des Bodens führen in klarer Konstruktion zu dem einen Mittelpunkte hin, der Gestalt des Hohenpriesters. Verglichen mit der Nikolauslegende offenbart sich hier ein großer Fortschritt, sowohl in der abgewogenen Verteilung der Massen, wie auch in der glänzenden Raumbehandlung. Gegenüber der Kirchenszene des früheren Werkes empfinden wir in dem Bild von 1342 fast eine Lösung der Raumfrage im Sinne der realistischen Kunst des folgenden Jahrhunderts.

Die Verkündigung von 1344 in der Akademie von Siena ist, wie Simones Bild, als reine Repräsentationsszene aufgefaßt. Der Raum selbst ist nur durch den gemusterten Boden, der in seiner Verkürzung den Blick in die Tiefe führt, angedeutet. Das genügt aber Ambrogio, den Eindruck der Raumtiefe hervorzurufen. Die Figuren selbst haben an Schwere gewonnen und sind plastisch in das Bild hineingesetzt. Ihre Beziehung zueinander ist fester geschlossen und das Gleichgewicht der Massen in wundervoller Weise verteilt. Beide Figuren sind im Profil dargestellt. Der geistige Inhalt ist konzentriert und durch wenige aber klare Bewegungen gesteigert.

Eine Reihe Altarbilder läßt sich noch in diese Periode von Ambrogios Schaffen einreihen. Am nächsten den Allegorien des Rathauses steht die große Altartafel in Massa Maritima mit der thronenden Maria zwischen Engeln und Heiligen, an deren Thronstufen die Gestalten von Glaube, Hoffnung und Liebe sitzen, die an die Darstellungen des Rathausfreskos erinnern. Gegenüber der Maria mit sechs Heiligen der Akademie hat die Gestalt der Gottesmutter hier eine größere Monumentalität und Ruhe gewonnen. Verwandt ist die Halbfigur der Madonna in der Slg. Lehmann, New York (Perkins, Art in America 1920, S. 209). Eine eigenartige Vermischung älterer und jüngerer Stilelemente zeigt die Tafel der Akademie mit der Halbfigur der Maria zwischen Maria Magdalena und Dorothea. Zu den Seiten stehen in ganzen Figuren die beiden hl. Johannes. Diese letzteren und die Gestalten der Grablegung scheinen einen älteren Typ zu wiederholen, während die drei Frauenfiguren, die den Charakter der reifen Kunst Ambrogios zeigen, in großer einfacher Linienführung uns mit ernstem Pathos anschauen.

Litt.: A. L. von Meyenburg, Ambrogio Lorenzetti 1903. — L. Gielly, Rev. de l'Art Anc. et Mod. 1912, S. 142. — Weitere ihm zugeschriebene Werke s. bei Douglas, Crowe and Cavalcaselle. — Schmarsow, Festschrift d. k. Inst. Florenz 1897. — Jacobsen a. a. O. — Edgell, L'Arte 1913, S. 206; — Venturi a. a. O. — van Marle a. a. O.

Die Meister der zweiten Hälfte des Jahrhunderts.

Schon bei den drei führenden Meistern der frühen sienesischen Trecentokunst war es oft schwer, die eigene Arbeit von der der Schüler zu trennen. Diese Schwierigkeit steigert sich noch. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist die Feststellung einzelner Künstlerpersönlichkeiten oft geradezu unmöglich, wenn auch durch die Forschungen von Milanesi, Jacobsen, Perkins, Douglas und Berenson einzelne Meister in einem klareren Lichte erscheinen.

Leider ist der Name eines charakteristischen Künstlers, dessen Wirken noch zum Teil in der ersten Hälfte des Jahrhunderts liegt, unbekannt. Berenson stellt seine Werke unter dem Namen eines Ugolino Lorenzetti zusammen, da seine künstlerischen Anfänge mit dem Stil Ugolinos zusammenhängen, wie das die fünfteilige Tafel im Refectorium von S. Croce in Florenz und eine Madonna mit 2 Heiligen aus Fojano in der Akademie von Siena (Nr. 42, 43 u. 44) zeigen. In den späteren Jahren steht seine Entwicklung unter dem Einfluß von Pietro Lorenzetti, was vor allem die Geburt Christi im Fogg Art Museum der Harvard Universität beweist. Berenson schreibt dem Meister (Sienese Painting) eine Kreuzigung im Louvre und aus seiner eigenen Sammlung, ferner ein Madonnenaltärchen der Slg. Gardner, Boston, vier Heilige in Pisa, Museum, eine fünfteilige Tafel in San Gimignano und eine achtteilige der Johnson-Sammlung in Philadelphia zu.

Litt.: Perkins, Rass. d'Arte 1913, S. 9; Berenson, Art in America 1917; De Nicola, Rass. d'Arte 1919, S. 95.

Abb. 230. Bartolo di Fredi, Mariengeschichte. Siena, Akademie

Die beiden am meisten beschäftigten und geschätzten Meister nach der Zeit der Lorenzetti waren Andrea Vanni und Bartolo di Fredi, die zeitweilig auch einen gemeinsamen Atelierbetrieb hatten. Bei Andrea ist die Abhängigkeit von den vorangehenden Meistern am stärksten. Wir können Anlehnungen sowohl an Simone, Lippo und auch an die Lorenzettis nachweisen. Vor allem ist in seinen Jugendwerken, wie in einer kleinen Madonnenhalbfigur in Berlin die Anlehnung an Lippo Memmi augenscheinlich, während er sich in seinen Spätwerken von der altertümlichen Art befreit und, wie in dem wundervollen Fresko der hl. Katharina in S. Domenico oder dem Triptychon der Akademie in Siena mit der Kreuzigung von 1396, nach einer gewissen Körperlichkeit und realistischen Auffassung strebt. — Wahrscheinlich ist er 1332 geboren. Herangewachsen, wird er zu politischen Missionen verwandt und gelangt so nach Avignon, Florenz und Neapel.

Den besten Begriff von seiner Kunst gibt das bezeichnete Triptychon mit der Kreuzigung, Ölberg und Abstieg in die Vorhölle in der Sammlung Clark, New York, dem auch die Verkündigung im Fogg-Museum nahesteht (Perkins, Art in America 1921, S. 180). Diese Werke zeigen gegenüber der Berliner Tafel und den Madonnen-Halbfiguren in S. Spirito und S. Francesco zu Siena, den hl. Petrus und Paulus in Boston, Museum (Perkins, Rass. d'Arte 1904, S. 147) schon eine größere Selbständigkeit und Sicherheit der Auffassung. Merkwürdig altertümlich bleibt seine Landschaftsbehandlung, die kaum über die Stufe Duccios hinauswächst. Dagegen ist die Gruppierung von Massen organisch klar gegliedert und aufgebaut.

Den Spätstil des Meisters veranschaulicht neben der Kreuzigung der Akademie (1396) am besten die große Altartafel mit der thronenden Madonna und Heiligen in S. Stefano. Auf Grund der Stilähnlichkeit mit diesen Altären schrieb Jacobsen auch das Triptychon mit dem hl. Michael in der Akademie (Nr. 67) aus S. Pellegrino Andrea zu. In all diesen Werken Andreas zeigt sich eine gewisse starre Feierlichkeit und Unbewegtheit, die teils dem Streben des Künstlers und seiner Freude an dem rein Repräsentativen entspringt, teils aber auch, wie bei dem Altar von S. Stefano der Mitarbeit von Schülern zur Last fällt. (Suida, Riv. d'Arte 1907, S. 42; — Perkins, Rass. d'Arte Senese 1923, S. 61; — van Marle, Art in America 1922, S. 230.)

Bartolo di Maestro Fredi, der 1353 in Werkstattgemeinschaft mit Andrea trat, ist um 1330 geboren. 1397 hören wir zum letzten Mal von einer Arbeit. Andrea Vanni gegenüber knüpft Bartolo di Fredi schon in

Abb. 231. Giacomo di Mino del Pelliciaio, Madonna. Siena, Servitenkirche.

seinen frühen Werken, wie der Freskenfolge mit Szenen aus dem Alten Testament in S. Gimignano, Collegiata (nach 1356) an die Stilstufe der Lorenzetti an. Das hindert ihn aber nicht, auch von Simone zu lernen. In realistischem Detail und novellistischer Behandlung des Themas strebt er sogar über seine Vorbilder hinaus, ohne jedoch die Massen recht meistern zu können. Auch in der Tafel mit den 4 Szenen aus dem Leben der Gottesmutter in der Akademie zu Siena (Abb. 230) sucht er seine Vorgänger durch die Anhäufung der Motive zu übertreffen.

Eines aber lehren uns Szenen, wie die der Rückkehr Mariä in das elterliche Haus, das ist der große Fortschritt in der realistischen Schilderung, auch in der sienesischen Kunst kurz vor 1400. Das tritt besonders in der wirklichkeitsgetreuen Schilderung des Raumes in die Erscheinung. Übertroffen werden in dieser Hinsicht diese Bilder noch von den Fresken aus der Mariengeschichte mit der Geburt und dem Tod der Jungfrau in S. Agostino zu San Gimignano. (Vavasour-Elder, Rass. d'Arte sen. 1908, S. 89; Perkins, Rass. d'Arte sen. 1910, S. 71; Berenson, Centr. Ital. Painters, S. 139.)

1389 hören wir von einer gemeinsamen Arbeit Bartolo di Fredis mit seinem Sohn Andrea und mit Luca di Tommè an einer Altartafel für den Dom. Von Luca haben sich verschiedene Arbeiten erhalten, die ihn als einen etwas äußerlichen, aber koloristisch sehr geschickten Meister, charakterisieren. (Perkins, Rass. d'Arte sen. 1908, S. 79, 1909, S. 80; ders. Art in America 1920, S. 287; Lavagnino, L'Arte 1923, S. 40.)

Eine so starkverwandte Art mit Luca, daß manche Werke zwischen den beiden Meistern strittig sind, zeigt Lippo Vanni, dem neuerdings das fünfteilige Fresko in Siena Seminar, mit der thronenden Madonna zwischen 4 Heiligen zugeschrieben wird. Sehr nahe steht dieser Arbeit das 1358 datierte Triptychon in S. Domenico e Sisto in Rom mit der thronenden Maria und 4 Legendenszenen. Auch bei Lippo ist der Einfluß Pietro Lorenzettis Seminar-Madonna deutlich fühlbar. — Interessanter und bedeutender ist dieser Meister als Miniaturist. Die Miniaturen, die er 1345 ausführte, erkannte De Nicola (Vita d'Arte 1912, S. 12, Rass. d'Arte 1919, S. 95) in dem Corale 4 der Dom-Bibliothek in Siena mit der Geburt Mariä, Darstellung, Verkündigung, Pfingstfest und Himmelfahrt wieder. (Perkins, Rass. d'Arte sen. 1910, S. 39; Berenson, Rass. d'Arte 1917, S. 97.)

Verschiedene kleinere Meister aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts lehnen sich völlig an die Formen Simone Martinis und die der Lorenzetti an, ohne dabei die Stilstufe Bartolo di Fredis zu überschreiten.

Sehr beschäftigt und beliebt war Giacomo di Mino del Pelliciaio, der 1367 mit Bartolo di Fredi an einer Altartafel für den Dom arbeitet und anscheinend auch als Baumeister tätig war. Vermutlich rührt von ihm die Zeichnung zu der Baptisteriumfassade her. Um 1396 scheint der Künstler verstorben zu sein. Sein frühestes bezeichnetes Werk, eine Madonna mit der Jahreszahl 1342 in Sarteano, SS. Martino e Vittorio (Perkins, Ras. d'Arte 1904, S. 147) steht unter dem Einfluß der Lorenzetti. Charakteristisch für seine auf rein dekorative Schönheit der Linie und Farbe ausgehende Art ist seine dreiteilige Altartafel mit der Gottesmutter zwischen Heiligen in der Sieneser Akademie von 1362. Klarer in der Form ist die Madonna zwischen zwei Engeln von 1364 in der Servitenkirche zu Siena (Abb. 231). (Perkins, Rass. d'Arte sen. 1909, S. 81.)

Von Francesco di Vannucci besitzen wir nur ein signiertes Werk, eine Kreuzigung mit Stifter auf einer

Vortragsstange in Berlin, K.-Fr.-Museum, das ihn als Nachfolger Simones charakterisiert. Ebenso hat sich von Bartolommeo Bolgarini, den Vasari erwähnt, nur eine Tafel erhalten, eine Madonna, jetzt in S. Francesco zu Tivoli. (A. Rossi, L'Arte 1904, S. 19.) Im Jahre 1378 starb dieser Maler.

Auch Niccolo di Buonaccorso zeigt keine Fortschritte gegenüber Simone und Lippo Memmi, wie seine reizende Verkündigung in der Sammlung Bandini zu Fiesole beweist. (Perkins, Rass. d'Arte 1918, S. 105.) Bartolo di Fredi sehr nahestehend ist seine bezeichnete Verlobung Mariä in London, Nationalgalerie. Weitere Arbeiten in der Akademie zu Siena, Slg. Hendecourt, Paris, Boston, Museum u. a. m. schreibt ihm Perkins zu. (Rass. d'Arte 1914, S. 98, Rass. d'Arte sen. 1920, S. 117.)

Paolo di Giovanni Fei geht einen Schritt über diese Nachfolger Simones und der Lorenzetti hinaus. Seine Geburt Mariä in der Akademie zu Siena zeigt bei aller Anlehnung an die Tafel Pietros in der Domopera doch das deutliche Bestreben, den Raum zu erweitern, die Darstellung lebhafter zu gestalten und das Detail realistischer zu behandeln. (Berenson, Centr. Ital. Painters, S. 165; Perkins, Rass. d'Arte 1914, S. 99 mit weiteren Arbeiten. Über die Bilder der Werkstatt s. van Marle a. a. O. II, S. 542.)

Gelangten wir schon mit Paolo di Giovanni Fei über die Wende des Jahrhunderts, so liegt die Haupttätigkeit Taddeo di Bartolos zeitlich ganz im 15. Jahrhundert. Um 1362 oder 63 geboren, starb er 1422 in Siena. (Perkins, Rass. d'Arte sen. 1908, S. 8, Dami, Boll-d'Arte 1924, S. 70.)

Litt. zu Siena: Milanesi, Documenti Senesi; — Crowe and Cavalcaselle ed. Douglas III; — Jacobsen, Sienesische Meister des Trecento in der Gemäldegallerie zu Siena 1907; — Berenson, Central Italian Painters; — Venturi V. ; — van Marle, Italian Schools of Painting II, 1924.

Florenz.

Es ist die Tragik des Genies, daß seine tiefsten Gedanken von seinen Zeitgenossen nicht verstanden werden. So gehen die Schüler Giovanni Pisanos an seinen letzten Offenbarungen vorüber und wiederholen seine Jugendarbeiten. Auch Giottos Nachfolger holen ihre Anregung aus den frühen Arbeiten dieses Meisters. Selbst sein bedeutendster Schüler Taddeo Gaddi erfaßt nicht die Monumentalität der Alterswerke Giottos und schließt sich an die Werke der Paduaner Zeit an. Er erkennt nicht, daß Giottos Größe in der Zusammenfassung der Handlung liegt, in der Beschränkung auf die einfachste Form. Vielmehr sucht er umgekehrt durch die Fülle des Beiwerks seine Erzählung zu schmücken und ihren Inhalt zu verdeutlichen. In dieser Absicht baut er die Architektur in möglichster Größe und Mannigfaltigkeit auf, ohne zu fühlen, daß sie die Handlung übertönt. Er bereichert die Landschaft um eine Fülle neuer Motive, die aber nur Unruhe erzeugen. Er vermehrt die Zahl der Beifiguren, lenkt aber dadurch das Auge von der Hauptsache ab. Das Alles ist die Folge eines Wirklichkeitsdranges und einer Erzählerfreude, die besonders bei den Nachfolgern Taddeos zu immer deutlicherer Abkehr von Giottos Prinzipien führen. Siena, das diesen realistischen Bestrebungen schon früh nachgeht, bietet dabei den Florentiner Meistern starke Anregungen. Simone Martini und die Lorenzetti waren die ersten, die mit ihrer naiven Erzählerfreudigkeit diesen neuen realistischen Zug in Sienas Kunst hineintrugen. In Florenz klingt diese Richtung wider in den Werken Bernardo Daddis. Vor allem wird sie sichtbar in seinen Madonnendarstellungen. Während seine frühen Arbeiten (Abb. 236) noch die Strenge der giottesken Auffassung bewahren, entwickelt er das Thema von Werk zu Werk weiter. In der Freskenfolge mit der Stephanuslegende in S. Croce (Abb. 237) tritt der novellistische Zug in der Darstellung bereits deutlich hervor. In demselben Maße wächst das Streben nach Wiedergabe der Wirklichkeit. Die einzelnen Figuren stehen zu der sie umgebenden Architektur oder Landschaft in einem richtigeren Verhältnis und sind mit den Augen der Wirklichkeit erschaut. Mit Giottino ist ziemlich der Abschluß dieser Entwicklung erreicht. In seiner breiten Erzählermanier erreicht er ein Höchstmaß von Anschaulichkeit und Realistik. Die Handlung gewinnt an Reichtum der Motive, verliert

aber in demselben Maße an konziser dramatischer Fassung. Von dem hohen Pathos und der Monumentalität Giottoscher Auffassung ist nichts mehr zu spüren in diesen Werken. Nur eines erinnert noch an die Art dieses Großen. Wie dieser, so versteht auch Giottino noch nicht, den Hintergrund in die Handlung einzubeziehen; seine Handlung spielt sich ganz auf der Vorderbühne ab. Erst Andrea Orcagna unternimmt einen kräftigen Vorstoß gegen diese fast noch zweidimensionale Raumauffassung. Sein Realismus ist bewußter und mag durch oberitalienische Vorbilder gestärkt worden sein. Er sieht das Thema schärfer und erfaßt das Kinetische darin bewußter, ohne dabei aber an psychologischer Vertiefung einzubüßen. Seine Schilderung ist lebhaft, seine Gestalten in Mimik oder Bewegung klar und charakteristisch. Dies zeigt sich deutlich in dem Freskofragment in S. Croce mit den Bettlern. Die größere Beweglichkeit bedingt den Fortschritt in der Raumdarstellung. Die Szene weitet sich in die Tiefe und die Personen ordnen sich dem Raum logisch ein. Wir haben Orcagna als Bildhauer kennen gelernt, es ist möglich, daß sein plastischer Sinn auf diesen Fortschritt in der Raumauffassung von Einfluß geworden ist; mehr aber noch auf die Gestaltung der menschlichen Figur. Bis in die Einzelheiten zeigt sich der Fortschritt vor allem aber in der sicheren Ponderierung der Gestalten und dem klaren, anatomisch richtigen Aufbau des Körpers, dessen Struktur unter dem Gewande sichtbar wird. Aber auch das Gewand zeigt dieselbe realistischere Durchführung in der Art, wie die Falten durchgeführt und die Stoff-Illusion bewußter gegeben ist.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erfährt das Streben nach Naturwirklichkeit eine neue, letzte Belebung. In dem Wunsch nach perspektivischer Raumgestaltung sowie in der ausdrucksvollen Steigerung der Farbe suchen die verschiedenen Meister zugleich eine Vertiefung des seelischen Gehalts zu erzielen. Während Giovanni da Milano (Abb. 243) die klare Ausbildung des Raumes erstrebt, wendet sich Antonio Veneziano mehr koloristischen Fragen zu und Agnolo Gaddi versucht in seinen Szenen (Abb. 245) weit über seinen Vater hinaus durch eine übersichtlichere Disposition der Massen historische Wirklichkeit der Handlung vorzutäuschen. Die folgende Generation löst schon die Probleme im Sinne der Renaissance und auf ihren Schultern stehen die ersten folgerichtigen Vertreter der Renaissancekunst, Meister wie Masaccio, Filippo Lippi und Uccello (s. Escher, Handbuch S. 12ff.).

Deutlich spricht sich die neue Richtung bei dem Meister der Nicolauslegende in S. Croce (Abb. 246), einem Nachfolger Agnolos — vielleicht Starnina — aus. Er verleiht seinen Figuren eine volle Körperlichkeit und stellt sie aus plastischem Gefühl heraus richtig in den Raum. Man erkennt den Unterschied zwischen diesen und den Meistern der ersten Hälfte des Jahrhunderts besonders deutlich, wenn man die gleichen Themata miteinander vergleicht. So die Grablegung Niccolo di Pietro Gerinis (Tafel XX), in der dieser sich sogar an die gleiche Darstellung Taddeo Gaddis in S. Croce (Abb. 235) anlehnt. Welche Realistik der Auffassung bei Niccolo gegenüber dem Vorbild! Taddeos Werk gibt eine allgemeingültige Typik, während Niccolos Gestalten individuell wirken. Er zieht die Darstellung aus ihrer übersinnlichen Sphäre heraus und bringt sie dem Beschauer nahe. So vermenschlicht er das Thema. Trotz der flächenhaften Anordnung im Sinne Taddeos erscheint die Menge, die das Grab umgibt, räumlich gesehen. Auffallend stark und neu wirkt die starke Differenzierung der Farbentöne Niccolos gegenüber der Einfarbigkeit Taddeos. Einen Schritt weiter in der Klarheit der Handlung geht Spinello Aretino. Der Bildausschnitt wird immer willkürlicher, die Bewegung stärker. In seiner Darstellungsweise (Abb. 247) erreicht er eine volle Vermenschlichung des Themas. Auch Neri di Biccis rein formale Ausgestaltung der Komposition, die Freiheit des Aufbaues und seine Schönfarbigkeit bilden eine starke Brücke zur Renaissancekunst. Bei manchen Meistern, wie Parri

Spinelli, Lorenzo di Niccolo Gerini, Mariotto di Nardo und Pietro di Miniato, deren Tätigkeit fast ganz dem 15. Jahrhundert angehört, wirkt sich der Stil des Trecento noch in altertümlicher Form aus. Sie zeigen andererseits, daß der Bruch mit der mittelalterlichen Kunst nicht schroff erfolgt, sondern in heftigem Ringen und in langsamer Wandlung. Nachdem wir so die Richtlinien der Entwicklung festgelegt haben, betrachten wir nun die Meister dieser Epoche im Einzelnen.

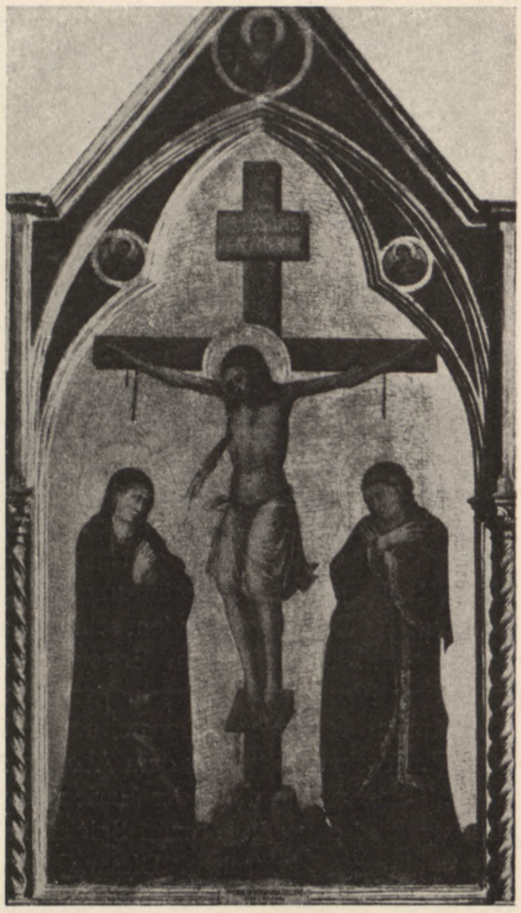


Abb. 232. Pacino di Bonaguida, Kreuzigung. Florenz, Akademie

Pacino di Bonaguida.

Urkundlich ist wenig von ihm bekannt. 1303 wird er kurz erwähnt und 1320 wird er in die „Arte der Medici und Speciali" aufgenommen. Leider ist die Jahreszahl neben seiner Signatur unter der „Kreuzigung zwischen 4 Heiligen" in der Akademie (Abb. 232) nicht völlig erhalten. Nach der Zahl MCCCX sind noch ein oder zwei Buchstaben zu ergänzen. Aus stilistischen Gründen wird die Tafel aber nicht vor 1320 entstanden sein. So stark seine Malweise an die Giottos anklingt, von der dramatischen Ausdruckskraft und Monumentalität dieses Meisters ist bei Pacino nichts mehr zu spüren. Seine Figuren sind zierlich und elegant in ihren Verhältnissen. Venturi wollte Pacinos Art auch in den Heiligen auf der 5 teiligen Marientafel Giottos im Museum von Bologna wiedererkennen. Die Verwandtschaft mit den Figuren Pacinos ist in diesem Werk sicherlich eine ausgesprochene. Eine große Ähnlichkeit im Stil zeigt ferner die ikonographisch überaus interessante Tafel mit dem Kreuzesbaum in der Akademie (Nr. 2). Neben dem Kruzifix wachsen aus dem Kreuzesstamm Äste mit runden Scheiben, in denen Szenen aus dem Leben Christi dargestellt sind, ein Motiv, das in veränderter Form im Refektorium von S. Croce wiederkehrt. Unter dem Kreuze, auf dem Boden, ist die Geschichte der ersten Menschen dargestellt. Von weiteren Zuschreibungen nenne ich: das Polyptychon in Terenzano, hl. Johannes d. T. und hl. Domenicus in Oxford, Christ-Church College, die noch die Art Pacinos zeigen, doch aber wohl nicht von seiner Hand sind.

Litt.: Suida, Jahrb. d. K. pr. Kunsts. 1905; ders. M. f. Kw. 1914, S. 1.

Taddeo Gaddi

ist der erste Schüler Giottos, der sich in seinem Schaffen von Werk zu Werk zu steigender Selbständigkeit durchkämpft. In seinen früheren Arbeiten lehnt er sich noch an sein großes Vorbild an. So behält er dessen Schema in seinen Madonnendarstellungen bei. Auch in Einzelheiten, wie im Aufbau seiner Szenen oder den Proportionen seiner Figuren kopiert er geradezu Giotto. Bald

Abb. 233. Taddeo Gaddi, Abendmahl. Florenz, S. Croce

aber schon löst er sich im wesentlichen von dessen Kunstweise. Während er aber auf der einen Seite der realistischen Auffassung seiner Zeit huldigt, erfährt seine Kunst auf der anderen Seite eine Verinnerlichung und eine persönlich gefärbte, aufs Mystische gerichtete Religiosität. Sein Verkehr mit dem mystisch gestimmten Heiligen von Cascia, Fra Simone Fidati (Maioni, L'Arte 1914, S. 107) und die Berührung mit dessen schwärmerischer Gedankenwelt, wie wir sie in seiner „vita Christiana" finden, scheinen auf ihn eingewirkt zu haben. So wandelt sich vor allem die Auswahl seiner Themen. Er schafft als erster eine neue Auffassung des Letzten Abendmahles in seinem Fresko im Refektorium von S. Croce (Abb. 233). Hier setzt er Judas isoliert außerhalb des Kreises der anderen Apostel an die Vorderseite des Tisches. Auch die Art der Auffassung des „Lebensbaumes" über dem Abendmahl verdankt wohl ihre Entstehung dem Gedankenkreis des hl. Bonaventura. In der Mariendarstellung gibt er in neuer Ausgestaltung des Themas dem Christuskind einen Vogel zum Spielen in die Hand. Durch solche Züge führt er das Thema in die Sphäre des Idyllischen. Dieser Gegensatz zu Giottos dramatischer Bildgestaltung tritt noch schärfer in seinen Erzählungen zu Tage, wo er durch eine Häufung der Teilnehmer und Zufügung von Beiwerk die Darstellung zu epischer Breite führt, die der knappen zusammengedrängten Auffassung Giottos sich schroff entgegenstellt. Indem er nun die Personenzahl steigert, benötigt er zu ihrer Aufstellung einen größeren Raum. Aus diesem Grunde muß er sie hintereinander schichten. Als Abschluß der Szene baut er ferner eine komplizierte Architektur mit glänzend gesehenen Durchblicken auf (Abb. 234), die er über Eck in den Raum stellt, ohne jedoch die volle dreidimensionale Raumillusion zu erreichen. Taddeo stellt Personen und Beiwerk gleichberechtigt auf dieselbe Stufe, zum Schaden der Handlung, die so an Bedeutung verliert. Während so die geistige Spannung nachläßt und sich die „dekorativen" Tendenzen stärker durchsetzen, wendet sich Taddeo auch in der Koloristik den neuen Bestrebungen zu. Die Farbe erhält eine größere Wichtigkeit. Sie wird Selbstzweck und dient gleichzeitig dazu, die Beziehungen zwischen den verschiedenen Körpern herzustellen und das Gleichgewicht der Massen innerhalb des Bildganzen zu sichern. Dazu machen sich in der Verwendung des Lichtes die ersten realistischen Ziele bemerkbar. Lichteffekte wie die scharfe Beleuchtung bei der Erscheinung des Engels auf dem Felde in S. Croce treten hier zum ersten Male auf.

Über das Leben Taddeos sind wir aus verschiedenen Quellen gut unterrichtet. So erfahren wir von der großen Beliebtheit des Malers bei seinen Zeitgenossen aus den Novellen Sacchettis. Über seine Arbeiten berichten uns Villani, Ghiberti und Vasari. Die hier erwähnten Bilder sind aber teilweise zerstört. Nur einige Arbeiten wie die Fresken in S. Croce und S. Miniato zu Florenz

Abb. 234. Taddeo Gaddi, Mariae Tempelgang. Florenz, S. Croce

(1341/42) und in S. Francesco zu Pisa (1342) haben sich erhalten. Zwei signierte Marienbilder in Berlin von 1334 und in Florenz, Uffizien aus Poggibonsi von 1355 sind wichtig für die Einordnung der übrigen Werke. Das Polyptychon mit der thronenden Maria in S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja ist nach den Zahlungen um 1353 beendet. Von weiteren wichtigen Daten zu seiner Lebensgeschichte nenne ich nur eine Nachricht über ein Fresko mit der Allegorie der Wahrheit, das er 1363 für die Mercanzia Vecchia ausführte. Aus den Jahren 1359, 1363 und 1366 liegen Notizen über seine Zugehörigkeit zur Dombaukommission vor. Nach den Matrikeln der Lukasgilde scheint er 1366 gestorben zu sein. Durch diese festgelegten Werke lassen sich auch die übrigen Arbeiten Taddeos einordnen. Danach müssen wir als frühe Arbeiten die Tafeln vom Sakristeischrank aus S. Croce in der Akademie (2 in Berlin) betrachten, auf denen 10 Darstellungen aus der Legende des hl. Franz und 12 Szenen aus dem Marienleben wiedergegeben sind, die nach Crowe und Cavalcaselles Annahme Taddeo angehören, während Schubring (Z. f. christl. K. 1901, XIV, S. 364) für die Ausführung 2 Meister annimmt. In diesen Tafeln lehnt sich Taddeo noch deutlich an Giotto an und nimmt seine starke Anregung von dessen Bildern aus der Franzlegende in Assisi und Florenz. Er behandelt die Architekturen sehr einfach und läßt sie nicht bei der Handlung so stark mitsprechen, wie wir das in seinem Hauptwerke, den Fresken S. Croce (Abb. 234) sehen. Da der Bau der Baroncellikapelle 1338 vollendet wurde, werden auch die Fresken wohl bald darauf begonnen sein. Hier strebt Taddeo schon danach, durch eine große Zahl von handelnden Figuren und eine Zusammenstellung komplizierter Architekturen die Darstellung zu bereichern. Dazu bietet er eine naturwirklichere Wiedergabe der Landschaft, die er bewußt nach der Tiefe zu entwickelt. Die Figuren allerdings läßt er sich im Vordergrunde bewegen, ohne in die Tiefe des Raumes vorzudringen. Das Freskofragment über der Sakristeitür in S. Croce mit dem 12 jährigen Christus im Tempel, das schon Ghiberti als Arbeit Taddeos erwähnt, erweist sich auch stilkritisch im Vergleich mit den Baroncellifresken als seine Arbeit. Schwächer dagegen ist die Madonna über dem Grab Baroncelli-Manetti. Von weiteren Arbeiten in S. Croce, die ihm nahestehen, ist leider die Grablegung in der Bardikapelle (Abb. 235) so stark übermalt, daß ein sicheres Urteil schwer ist. Doch ist hier die Komposition so ausgeglichen und die Raumverteilung so glücklich, daß die Autorschaft Taddeos sehr wahrscheinlich ist. Interessant ist auch bei dieser Komposition, wie Taddeo das Thema mit neuem Geist erfüllt. An Stelle des früheren typologischen Schemas in Anlehnung an den byzantinischen Kanon, wie bei Duccio ist hier die ruhige Erzählung getreten. Das letzte Werk Taddeos in S. Croce, das Abendmahl im Refektorium (Abb. 233) zeigt den Stil des Meisters in voller Reife. Die Handlung ist geschlossen in der Komposition. Die psychologische Vertiefung zeigt sich in der glänzenden Charakterisierung

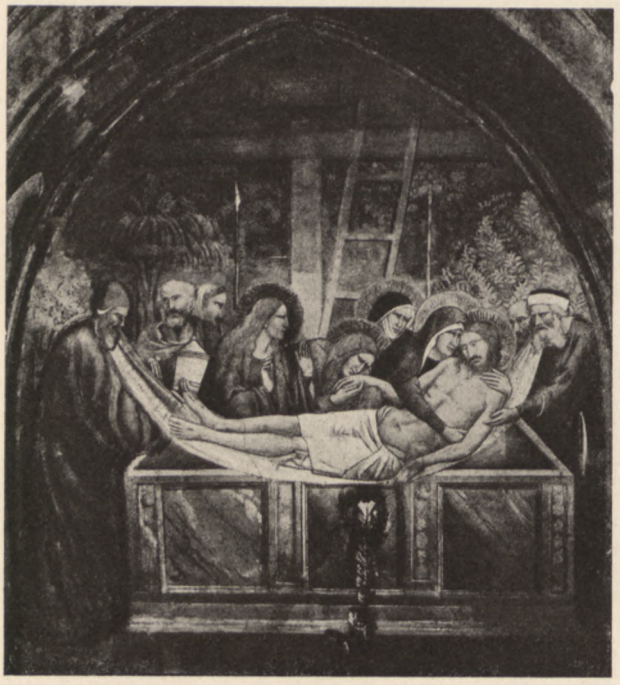


Abb. 235. Taddeo Gaddi (?), Grablegung. Florenz, S. Croce

der einzelnen Apostel und in der Haltung der Figuren. Die Gewandung ist klar gezeichnet. Es ist eine Rückkehr zu dem Stil Giottos und seinem Streben nach monumentaler Gestaltung. Die 5 Szenen über dem Abendmahl mit dem Lebensbaum in der Mitte, neben dem 4 Einzelszenen stehen, das Gastmahl des Simon, Stigmatisation des hl. Franz und 2 Szenen aus dem Leben der hl. Benedikt und Ludwig scheinen nach Entwürfen Taddeos von Schülern ausgeführt zu sein und sind in der Einzelausführung dem Abendmahl nicht gleichwertig. Betrachten wir die kleineren Freskenarbeiten Taddeos, so steht der Schmuck der Gewölbe in S. Miniato al Monte zu Florenz von 1341 und 1342 mit Medaillons von Tugenden und Heiligen, sowie in S. Francesco zu Pistoja mit 6 Ordensstiftern und dem hl. Franz stilistisch noch auf einer früheren Stufe wie das Abendmahl, wodurch sich die Datierung der Fresken im Refektorium von S. Croce in die 50er Jahre als sicher ergibt. Dem Stil der Gewölbemalereien entspricht ungefähr die Kreuzigung mit Heiligen in der Sakristei von Ognisanti zu Florenz. Eine ganze Reihe Madonnendarstellungen lassen sich, wie die beiden datierten Werke in Berlin (1334) und Florenz (1355) einordnen. Die Tafeln der Slg. Lehmann, New York, in Straßburg, Museum und New York, Historische Gesellschaft stehen in ihrer Farbigkeit und Leichtigkeit der Pinselführung dem Berliner Werk nahe. Auch das Triptychon von 1336 in der Neapeler Galerie gehört in die Reihe dieser Arbeiten. In der Einzeldurchführung läßt aber diese Tafel die Feinheit der Berliner Tafel vermissen. Den Sinn für koloristische Werte scheint Gaddi in diesen Jahren von Daddi gelernt zu haben, dessen Bigalloaltar er auf seinem Berliner Triptychon deutlich zum Vorbild nimmt. Einfacher wirkt die Madonna der Slg. Babbot, Brooklyn, ein Eindruck, der sich bei der Madonna der 5 teiligen Tafel in S. Giovanni Fuorcivitas zu Pistoja (um 1353) noch steigert. Verwandt sind diesem Werke das Triptychon mit der Madonna in S. Martino a Mensola und das Polyptychon des Metropolitanmuseums zu New York. Eine vollkommene Abgeklärtheit erreicht Taddeo dann in seinen beiden späten Werken, dem Polyptychon in S. Felicità und der Tafel in den Uffizien von 1355. Die Auffassung wird monumentaler, der Eindruck schlichter und die Farben gedämpfter. Auch die Tafel mit der Halbfigur Mariae in S. Lorenzo in Le Rose bei Florenz steht den beiden zuletzt genannten Spätwerken nahe und gewinnt seine große Wirkung durch den einfachen großen Kontur und das Fehlen jeglichen Details. Von Sirèn werden Taddeo noch verschiedene Werke zugeschrieben. So erkennt er den Stil des Meisters in den Fresken aus der Geschichte Jobs im Pisaner Campo Santo, in der Tafel mit dem hl. Stephanus der Slg. Horne, in der Tafel mit der Geburt Christi in Dijon, Museum, einem Kruzifix der Slg. Perkins u. a. m.

Litt.: Sirèn, Giotto — Berenson, The drawings of the flor. Painters 1903; — ferner Chiapelli, Boll. Stor. Pistoiese 1900. — Sirèn, Monatsh. f. K. 1908, S. 1121. — Vavassour Elder, Rass. d'Arte 1909, S. 159. — Suida, Monatsh. f. Kw. 1914. — Kreplin in Thieme-Becker XIII. 1920, S. 29; — A. del Vita, Boll. d'Arte 1921, S. 477.

Jacopo del Casentino

den Vasari als Schüler Taddeos bezeichnet, ist in der Umgebung Taddeos eine der wenigen fest umrissenen Künstlerpersönlichkeiten. Er scheint 1339 mit Daddi einer der Gründer der Lukasgilde gewesen zu sein. Eine bezeichnete Arbeit hat sich von seiner Hand erhalten. Es ist ein Triptychon mit der thronenden Maria in der Slg. Cagnola zu Mailand. In Florenz kann man ihm die sehr restaurierte Tafel mit der Maria in einem Tabernakel an der Arte della Lana zuschreiben, die dem thronenden hl. Bartholomäus in den Uffizien nahesteht. Eine Verwandtschaft mit dem Mailänder Bild zeigt eine Madonna in Göttingen, Universität (Sirèn, Burl. Magaz. XXVI, 1914, S. 77). Jacopos Stil bewahrt einen stark altertümlichen Charakter auch in der Bevorzugung einer olivgrünen Farbgebung. (Vgl. Suida, Kunstchronik 1903, XVII, S. 335 und Horne, Riv. d'Arte 1909, S. 95 u. 165.)

Bernardo Daddi.

Bernardo, der Sohn des Daddo di Simone, wird schon 1312 in der Arte der Medici und Speciali erwähnt. 1339 finden wir ihn unter den Gründern der Lukasgilde, unter deren Mitgliedern er 1355 zum letzten Mal aufgeführt wird. Auch von seiner künstlerischen Tätigkeit hören wir aus den Urkunden. 1335 arbeitet er an einer Vision des hl. Bernhard in der Kapelle des Palazzo Pubblico. 1347 erhält er eine Bezahlung für eine Madonna in Or San Michele, die man wohl mit dem Altarbild in Orcagnas Tabernakel identifizieren kann, im Hinblick auf die Verwandtschaft mit seiner Madonna in den Uffizien (Abb. 238). Von bezeichneten Werken erhielten sich: die Madonnen aus Ognisanti von 1328 in den Uffizien (Abb. 236) und in der Akademie von 1334 (?) sowie die Kreuzigung mit Heiligen von 1348 in der Slg. Parry, Highnam Court. Diese drei Arbeiten tragen den Namen „Bernardus de Florentia". Vitzthum wies nun nach, daß dieser Meister Bernardus mit Daddi identisch ist, dem Vasari folgende Werke zuschreibt: Die Fresken der Pulci-Kapelle in S. Croce mit Szenen aus der Laurentius- und Stephanuslegende und die sehr zerstörten Fresken über den Stadttoren mit der thronenden Madonna (um 1330). Die Übermalung der Torfresken ist so stark, daß sie für eine stilistische Würdigung ausscheiden. Dagegen ist der Zusammenhang der Fresken in S. Croce mit den von Bernardus signierten Tafelbildern ein so enger, daß an der Zusammengehörigkeit kein Zweifel sein kann. — Neben diesen durch Urkunden und Inschriften gesicherten Arbeiten kann man durch stilkritischen Vergleich mit diesen Daddi noch eine größere Zahl weiterer datierter Arbeiten zuschreiben, wie das Triptychon mit der Madonna im Bigallo von 1333, das Triptychon mit der Kreuzigung der Harvard Universität von 1334, das freilich Schülerbeteiligung zeigt und die Madonna der Sieneser Galerie von 1336. Die Kreuzigung in der Akademie von 1344 ist als Schülerwerk anzusehen. Die Halbfigur der Madonna mit den hll. Zenobius und Katharina in der Domopera von 1334, die Sirèn Daddi zuschreibt, gehört wohl nicht in die Reihe seiner Arbeiten.

Schon die Tafel von 1328 in den Uffizien läßt eine fest umrissene Persönlichkeit erkennen, trotz der deutlichen geschlossenen Form, dem zusammengefaßten Aufbau der Anlehnung dieses Werkes an Giottos thronende Madonna auf dem Altar in S. Peter (Abb. 207). Auch koloristisch erinnern die olivgrünen Töne an dieses Werk. Aber schon die folgenden Tafelbilder, wie vor allem die

Abb. 236. Bernardo Daddi, Maria mit Heiligen. Florenz, Uffizien

thronende kleine Madonna im Bigallo (1333) und in der Akademie bedeuten eine stärkere Abwendung von Giotto. Vergleichen wir diese Madonna Daddis mit einem Spätwerk Giottos, wie der Madonna in Bologna, so zeigt sich dieser Fortschritt sofort in der stärkeren Vermenschlichung des Themas und der größeren Lebendigkeit des Ausdrucks. In der Raumanordnung macht sich ein neues, stärkeres Gefühl für Tiefenwirkung bemerkbar, indem der Thron, an dessen Stufen die Stifter — bei der Akademiemadonna Petrus und Paulus — stehen, stark zurückgeschoben wird. Besonders aber durch die Hintereinanderschichtung der Figuren lenkt Daddi den Blick in die Tiefe. Wie klar der Raum hier schon erfaßt ist, ergibt ein Vergleich mit dem von Daddi abhängigen Berliner Triptychon Taddeo Gaddis. Auch in koloristischen Dingen zeigt Daddi der Giottoschule gegenüber eine schnelle Weiterentwicklung. Seine Farben sind leuchtender und sprechen bei der Wirkung stark mit. Vor allem versteht er durch starke Gegensätze zu wirken. So bildet im Mittelbild des Bigallotriptychons das Rot des Christuskindes einen starken Kontrast gegen das Blau der Madonna, ebenso wirksam hebt sich auch das Blau des Gewandes beim Stifter gegen das Rot der Frau ab.

Verschiedene Arbeiten gehören in den Zusammenhang mit diesen Jugendarbeiten, die freilich nicht alle als eigenhändige Schöpfungen angesehen werden können, wie die Madonna aus der ehemaligen Sterbinisammlung in Rom, die Madonna und Kreuzigung in der Slg. Horne, Florenz, die Madonna im Neapeler Museum und das Triptychon in der Akademie von Siena, das wie eine Wiederholung des Bigalloaltares anmutet. Einen Fortschritt vor allem in koloristischem Sinne bildet das Triptychon in Berlin mit der Geburt, Marienkrönung (Taf. XVIII) und Kreuzigung, zu der eine Tafel in Altenburg mit demselben Thema die Vorstufe bildet. Die Farben erscheinen abgetönter und einheitlicher zusammengefaßt. Die Datierung der Berliner Tafel ergibt sich ungefähr aus dem Vergleich mit der Kreuzigung von 1344 in der Akademie, mag diese wohl auch nur als ein Schülerwerk anzusehen sein.

Die Tafel mit der Kreuzigung im Louvre geht in der glänzenden Einordnung der Volksmassen in den Raum noch über die Berliner Tafel hinaus. Der Stil beider Werke steht bereits im Gegensatz zu den Jugendwerken des Meisters. Das rein dekorative Element wird überall betont, unter Hervorhebung der Farbe als Ausdrucksmittel. Die Anregung zu dieser Wandlung geht von Siena aus, vermittelt durch Ambrogio Lorenzetti, der ja auch in Florenz arbeitete.

Am wenigsten erkennen wir diese Wirkung noch in den Fresken der Kapelle Pucci in S. Croce, die in der Entwicklung Daddis an früher Stelle stehen. Deutlich ist der Zusammenhang mit Giotto und dessen Fresken in Padua vor allem in der Anordnung der Architektur sichtbar. Wie

Daddi, Krönung der Maria
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Abb. 237. Bernardo Daddi, Martyrium des hl. Stephanus. Florenz, S. Croce

Daddi jedoch die Figuren im Raume anordnet, geht er mehr mit der Art des „Cäcilienmeisters" zusammen. Und doch, welcher Fortschritt gegenüber diesen beiden Meistern! Auf dem Fresko mit dem Martyrium des hl. Laurentius sowohl, wie (Abb. 237) dem mit der Vorführung des hl. Stephanus vor den Richter auf der gegenüberliegenden Wand wird die Architektur zur wirklichen Raumfunktion in realistischem Sinne. In der Steinigung stehen die 4 Personen um den knieenden Heiligen voneinander losgelöst frei im Raume. Dabei lockert sich die Symmetrie des Aufbaues. Die Weiterentwicklung des Stils zeigt eine Tafel im Vatikan (zu der noch 7 weitere Tafeln gehören, teilweise mit Szenen aus dem Leben des Lucianus). Sie stellt die Steinigung des hl. Stephanus dar. Der Heilige kniet an der linken Seite des Bildes, während die 4 Henker nebeneinander nach rechts über die Fläche verteilt sind. Hierdurch füllt Daddi nicht nur die Fläche einheitlich, sondern erreicht auch durch genaueres Abwägen der einzelnen Körper in der Fläche das größte Gleichgewicht. Dieses Streben, dekorativ die Fläche zu füllen, zeigen auch die sieben kleinen Predellen-Täfelchen mit Szenen aus der Mariengeschichte auf der großen Altartafel mit der thronenden Madonna (Abb. 238) zwischen 6 Heiligen in den Uffizien. In diesem Werke fühlen wir zum ersten Male deutlich die Anregungen, die Ambrogio Lorenzetti, wie wir oben sagten, in Florenz ausübte. Die thronende Madonna in der Mitte der Tafel (Abb. 238) beherrscht ganz in Lorenzettischer Weise mit hellen Farben das Bildfeld. Verschiedene Madonnendarstellungen zeigen mit dieser Arbeit eine große Verwandtschaft, so die in S. Giorgio a Ruballa, in S. Giusto a Signano, in Or San Michele und in Altenburg, Museum. In dieser Reihe zeigt die Madonna auf der Tafel in Or San Michele die stärkste plastische Wirkung und schmalere Körperformen, so daß Venturi das Werk Andrea Orcagna zuschreibt. Im nahen Zusammenhange mit diesen stark dekorativ gearbeiteten Darstellungen der thronenden Gottesmutter stehen auch verschiedene Halbfiguren-

Abb. 238. Bernardo Daddi, Madonna. Florenz, Uffizien

bilder Mariae, wie das Triptychon in Berlin, das noch eine ziemlich zusammengefaßte Form zeigt, dann die Tafel in der Slg. Berenson und die im Vatikan, welche die weiche malerische Behandlung der Spätwerke zeigen. Das Polyptychon im Prato mit der Halbfigur Mariae und Heiligen ist unter Beteiligung von Schülern entstanden.

Neuerdings werden 2 Daddi nahestehende Bilder bekannt, eine Beweinung in der Sammlung Nemes, München und eine thronende Madonna mit 4 Heiligen in der Slg. von Goldammer auf Plausdorf.

Litt.: Außer bei Venturi, Sirèn, Khvoshinsky und Salmi und Marle s. G. Vitzthum, B. Daddi, Leipzig 1903; ders. in Thieme-Becker VIII S. 253. — Suida, Rep. f. Kw. 1904, S. 385; ders. Rep. f. Kw. 1906, S. 108; Venturi, L'Arte 1906, S. 32. — Perkins, Rass. d'Arte 1913, S. 189; Gilman, Art in America VI, 1918, S. 211. — American Journal 1922, S. 233.

„Giottino" (Maso).

Die Frage nach der künstlerischen Persönlichkeit „Giottinos" ist eine der schwersten in der Geschichte der florentinischen Trecentokunst. Wir sind zwar über sein Leben, nicht aber über seine Werke urkundlich unterrichtet. Während Vasari die Arbeiten zweier Maler, des Maso und des Giotto di Maestro Stefano, genannt Giottino, vermengt und einem gemeinsamen Meister zuschreibt, den er Tommaso di Stefano nennt, legt er den Grund zu einer Verwirrung, die auch heute noch nicht völlig behoben ist. Maso ist zwischen 1320 und 1350 nachweisbar und wird von Villani zu den berühmtesten Meistern gerechnet. Ghiberti, der zuverlässigste Chronist der florentinischen Kunst, schreibt ihm in seinen Kommentarien die noch erhaltenen Fresken in S. Croce mit der Sylvesterlegende zu, und von heute zerstörten Werken ein Pfingstfest in S. Spirito und eine Madonna im Tabernakel auf dem Platz bei dieser Kirche. Ferner berichtet er über Masos Tätigkeit als Bildhauer am Campanile (s. S. 166). In dem Libro des Antonio Billi — um 1500—07 nach Frey geschrieben — wird dagegen die Madonna auf dem Platz von S. Spirito, die Ghiberti Maso gibt, Giottino zugeschrieben. In dessen Lebenswerk reiht er ferner das Fresko mit der Vertreibung des Herzogs von Athen am Turm des Palazzo del Podestà ein, das nach Milanesi um 1344 gemalt ist. Da Vasari den Widerspruch in diesen seinen Quellenschriften nicht erklären kann, wirft er anscheinend die Werke, die teils Maso, teils Giottino zugeschrieben werden, zusammen und vervollständigt das Werk dieses so kombinierten Meisters um verschiedene Arbeiten in Assisi, wie die Krönung Mariae und die Stanislaus-(Nikolaus)Legende in der Unterkirche von S. Francesco und Fresken in S. Chiara. Dann schreibt

er ihm in Florenz noch die Pietà aus San Romeo, jetzt in den Uffizien (Abb. 240) und die Kreuztragung in S. Pancrazio zu. Als Geburtsdatum Giottinos gibt Vasari das Jahr 1324, als Todesdatum 1356 an. Letzteres ist für Giottino sicher unrichtig, da er noch 1369 mit Agnolo Gaddi und Giovanni da Milano nach Rom berufen wurde, um dort im Lateran Fresken aus der Papstgeschichte auszuführen.

Wenn die von Vasari erwähnten Arbeiten stilistisch zusammengehören, was recht wahrscheinlich ist, und demnach von der Hand eines Meisters sind, dann muß dies Giottino gewesen sein, da Masos Wirken in die erste Hälfte des Trecento fällt. Erschwert ist die Lösung der Frage vor allem durch Ghibertis zuverlässige Nachricht. Deswegen entscheiden sich auch Frey, Suida, Venturi und ehemals Sirèn (Giottino 1908) für Maso. Für Giottino dagegen treten Wulff, Schubring und Douglas ein. Sirèn teilt neuerdings das Werk (Giotto 1917), indem er die zeitlich früheren Arbeiten, wie die Fresken in S. Croce und die Pietà dem Giottoschüler Maso, die späteren Fresken in S. Maria Novella Giottino zuschreibt. Darin folgt ihm van Marle und führt für diese Hypothese die aus stilistischen Gründen nachweisbare, spätere Entstehung der Fresken in S. Maria Novella in der 2. Hälfte des Jahrhunderts an. Die Plastik am Campanile, von der Vasari spricht, mag von Tommaso di Stefano, einem Bildhauer, der 1385 erwähnt wird, sein. Doch läßt sich mit gleichem Recht auch Giottino für diese in Anspruch nehmen.

Die Capella Bardi in S. Croce, die dem hl. Sylvester geweiht ist, stiftete 1336 Gualtiero di Jacopo Bardi als Grabkapelle für sich. Damit gewinnen wir einen ungefähren Anhaltspunkt auch für die Datierung der Fresken in der Kapelle. Über dem Grabe wurde in der Wandnische das Jüngste Gericht dargestellt, wobei der Stifter am Boden unter dem Weltrichter kniet. An der Längswand neben diesem Fresko und gegenüber wurden Szenen aus der Legende des hl. Sylvester ausgeführt. Kommen wir aus der Kapelle nebenan mit den Fresken Daddis zu diesen Bildern, so überrascht der Fortschritt in der freieren Beherrschung der künstlerischen Mittel. Zwar ist auch hier die Anlehnung an Giottos Fresken unverkennbar in der symmetrischen Raumkomposition, den glänzend gesehenen Rückenfiguren und der Bewegung der Handlung. Die Verteilung und Ordnung der Personen im Raume jedoch zeigt eine Beherrschung der Mittel, die weit über Giotto hinausgeht. Im Einzelnen gesehen, umschließt die Halle bei der Erscheinung vor dem Kaiser oder der Kaiserin oder auf der Taufszene räumlich die Handelnden vollkommen. Die Personen sind besonders in der Disputationsszene in ovaler Anordnung ausgezeichnet klar in den verkürzt gesehenen Raum hineingestellt, dessen Stützen bis an den vorderen Bildrand vorgezogen sind. Glänzend wird die Vorderbühne, wie in der Szene der Erweckung der Magier, in ihrer vollen Breite für die Handlung ausgenutzt. Durch den geborstenen Bogen von links und die Säulen in der Mitte wird der Blick geschickt in die Tiefe gelenkt. Die hohen Architekturen sind schon realistischer ausgeführt wie bei Daddi und betonen das Größenverhältnis zu den Figuren im richtigen Maßstab. Das Vorbild von Ambrogio Lorenzetti scheint hierbei auf den Meister eingewirkt zu haben, wie er auch in der glänzend abgewogenen Farbigkeit der Fresken sienesische Einflüsse verrät. Dieselbe weiche Art der Behandlung wie die Fresken in S. Croce zeigt die Marienkrönung über der Kanzel in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi. Auch in den beiden Szenen aus der Stanislauslegende in dieser Kirche erkennen wir deutlich die Kunst Giottinos in der vollen Beherrschung des Raumes. Leider ist die Madonna zwischen vier Heiligen in S. Chiara so stark zerstört, daß sich Vasaris Bericht hier schwer nachprüfen läßt. Die Reste des Werkes zeigen jedoch denselben Stil, wie die beiden gesicherten Darstellungen mit der Kreuzigung in S. Rufino und im Kapitelsaal bei S. Francesco. Giottino komponiert diese Szenen in der Fläche und baut die Gruppe in wundervoller Ruhe in streng symmetrischer Anordnung auf, wobei er

Abb. 239. Giottino, Anbetung. Florenz, S. Maria Novella, Kreuzgang

den 6 stehenden und den beiden knieenden Figuren die gleiche Kopfhöhe gibt. Dabei sind aber die einzelnen Figuren so plastisch gesehen und stehen so fest auf dem Boden, daß sie wie Vorläufer der Kunst eines Castagno wirken. Diese Fresken leiten zu der Kreuzigung und der Geburt (Abb. 239) in der Strozzikapelle am ersten Kreuzgang in S. Maria Novella über. In der Kreuzigung kehren dieselben Typen wieder, wie wir sie schon in Assisi sahen, aber die Zahl der Personen ist größer geworden. Die Handlung gewinnt dadurch an Leben und Bewegung. In der Geburtszene tritt diese Flächenhaftigkeit am stärksten hervor. Giottino schiebt hier die Felsen des Hintergrundes nahe an die Vorderbühne heran und verringert so die Standfläche. Wir haben es aber trotzdem hier nicht mit einer Jugendarbeit aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts zu tun; dafür ist die Raumwiedergabe im einzelnen zu glänzend durchgeführt. Man erkennt das u. a. an der perspektivisch vorzüglich gezeichneten Hütte und an den sicheren Körperproportionen. Verwandt ist diesen Fresken die Pietà in den Uffizien (Abb. 240), die in ihrer klaren Durchbildung der Körper und wundervollen Symmetrie der Anordnung stark an die Kreuzigungsdarstellungen in Assisi erinnert. Der Künstler vermeidet hier jede Raumandeutung. Nicht ganz sicher erscheint mir die Zuschreibung der Fresken in der Badia mit den Szenen aus dem Leben der hll. Bartholomäus und Stephanus durch Sirèn. Sie zeigen in der Zeichnung nicht die Sicherheit der vorher besprochenen Werke. Eine genaue Entscheidung hindert die schlechte Erhaltung, wie auch bei der Kreuzigung im Kapitelsaal von S. Spirito und bei der Disputation der hl. Katharina in der Kapelle Davanzati in Sa. Trinità, die 1363 gewölbt wurde. Von Tafelbildern steht Maria in Halbfigur zwischen 4 Heiligen in S. Spirito Giottino sehr nahe. Der Einfluß Giottinos auf seine Zeitgenossen ist nicht so stark, daß er wie der Taddeo Gaddis oder Daddis schulbildend gewirkt hatte. Gerade seine Spätwerke wirken zu wenig fortschritt-

lich, besonders wenn man sie mit den gleichzeitigen Arbeiten eines Giovanni da Milano und Orcagna vergleicht.

Litt.: Schubring, Jahrb. d. K. pr. K. 1900, S. 161. — Sirèn, Giottino 1908; ders. Monatsh. f. Kw. 1908, S. 1118; ders. Giotto 1917. — Venturi, L'Arte 1908, S. 137. — Vitzthum, Rep. f. Kw. 1908, S. 568. — Wulff, Deutsche Litt. Ztg. 1909, S. 1830. — Poggi, Riv. d'Arte 1910, S. 153.

Andrea Orcagna.

Wir haben seinen Einfluß in der Plastik (s. S. 169) als wichtig für die Entwicklung dieser Kunst geschildert. So bringt Orcagna auch der Malerei fortschrittliche Anregungen. Er faßt die Themen neu und gibt den Darstellungen die zwingende Kraft und Wirklichkeitsnähe, um die Taddeo Gaddi und Bernardo Daddi noch meist vergeblich gerungen haben. Während er mit den Augen des Plastikers sah, gelang es ihm der Szene eine gesteigerte Raumillusion und den Figuren ein bisher nicht geahntes Maß von faßbarer Körperlichkeit zu verleihen.

Abb. 240. Giottino, Beweinung Christi. Florenz, Uffizien

Über das Leben Orcagnas sind wir gut unterrichtet. Leider ist von den Arbeiten, von denen wir bei Ghiberti hören, wie den Fresken im Chor von S. Maria Novella mit der Mariengeschichte, in S. Maria dei Servi, in S. Croce und im Refektorium von S. Spirito nichts mehr erhalten. Im Libro di Antonio Billi und in Anlehnung an diese Quelle bei Vasari werden Orcagna eine Reihe weiterer Arbeiten willkürlich zugeschrieben. Urkundlich finden wir den Meister in der Zunft der Medici und Speciali zum ersten Male 1344 erwähnt. Außerdem gehörte er der „Arte de Maestri di Pietra" an, in die er 1325 aufgenommen wird. 1347 steht er vergeblich mit Taddeo Gaddi im Wettbewerb bei der Vergebung des Altarbildes für S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja (s. S. 294). 1354 erhält er den Auftrag zu dem Altarbild der Strozzikapelle, das 1357 vollendet ist. Dazwischen arbeitet er (von 1355) als Capomaestro in Or San Michele an dem Tabernakel. In seiner Vielseitigkeit sehen wir ihn 1356 mit einem Entwurf für die Domfassade beschäftigt, 1358 beim Bau des Domes von Orvieto, wo er wohl hauptsächlich (1360) als Mosaizist tätig ist. Seit 1364 hören wir von seiner Tätigkeit am Florentiner Dombau. Seinen letzten Auftrag, eine

Tafel mit dem hl. Matthäus für Or San Michele, die er 1367 beginnt, vollendet sein Bruder Jacopo. 1377 ist er nach den Urkunden verstorben. — Das einzige gesicherte Gemälde des Meisters ist der Altar der Strozzikapelle in S. Maria Novella von 1357 (Abb. 241). In der Mitte der Tafel thront Christus in der Mandorla und reicht dem hl. Domenicus ein Buch und dem hl. Petrus die Himmelsschlüssel. Zu ihren Seiten stehen weitere Heilige, von denen die beiden Gestalten rechts, Paulus und Barnabas offenbar unserem Dürer als Vorbild für die gleichen Apostel gedient haben. Auf den 3 Predellentafeln ist die „Vita activa" in Gestalt des Meßopfers, in der Mitte die Navicella und rechts der Tod eines Königs dargestellt. Schon die äußere Form des Bildes hat sich geändert. An Stelle der durch Arkaden voneinander getrennten Einzelfiguren ist eine Verbindung zwischen den dargestellten heiligen Personen getreten. Das reine Repräsentationsbild wird hier zur „sacra conversatione" umgebildet. Orcagna baut die Mittelgruppe in Form eines Dreiecks auf und verleiht den Figuren koloristisch durch die Komplementärfarben starke Gegensätze. So trägt der hl. Paulus einen roten Mantel und ein blaues Unterkleid, der hl. Michael einen grünen Panzer, blauen Mantel und Beinlinge. Die hl. Katharina und Stephanus sind in Goldbrokat gekleidet. Auch durch diese Farbgebung erzielt Orcagna eine klare Aufteilung der Fläche.

Verschiedene weitere Bilder lassen sich stilistisch in die Nähe dieses Bildwerkes setzen. So zeigt die Tafel mit den hl. Johannes d. Ev., Johannes d. T. und Jacobus in der Londoner Nationalgalerie die Hand Orcagnas. Ein hl. Petrus in S. Stefano al Ponte zu Florenz gehörte wohl zu demselben Altarwerk. Fest stehen die Gestalten auf dem Boden und die einheitlich durchkomponierte Gewandung läßt die klare Ponderation des Körpers erkennen. Diesen Heiligen stehen nach der Meinung Sirèn's die hll. Petrus und Johannes d. T. in der Jarves-Sammlung der Yale-Universität nahe. Gesichert ist die Zuschreibung — durch Suida — der thronenden Madonna zwischen Engeln im Museum zu Budapest aus der Slg. Somzée an Orcagna. Die Verwandtschaft dieser Madonna mit der Art Daddis, z. B. dessen Tafel in Or San Michele, ist hier deutlich erkennbar. Aber wir sehen doch, wie Orcagna das Thema aus seinem plastischen Gefühl heraus wandelt und der bei Daddi vor allem dekorativ gesehenen Figur eine größere Körperlichkeit verleiht. Auch die stehende Madonna im wundervoll blauen Mantel in S. Apostoli zu Florenz zeigt die Sicherheit des Stehens und der Ponderation, wie die bisher genannten Werke. Orcagnas Werkstattbetrieb muß ein ausgedehnter gewesen sein. Das beweisen die zahlreichen Bilder, in denen die Hilfe von Schülern klar erkennbar ist. Zu diesen Arbeiten gehört vor allem die Tafel mit dem hl. Matthäus in den Uffizien, die sein Bruder Jacopo vollendete.

Die Figur des Heiligen im Mittelstück zeigt Orcagnas plastische Behandlung und die ihm eigene Klarheit des Konturs. Davon weicht der Stil der vier seitlichen Legendenszenen so erheblich ab, daß man in ihnen wohl die Hand Jacopos erkennen darf. Seine Art ist weicher in Formengebung und Farbe. In der Ausführung zeigt die Vision des hl. Bernard in der Akademie zu Florenz zwar die Art Andreas, die Einzelausführung des Bildes aber offenbart deutliche Schwächen, die es als Schulwerk kennzeichnen. Ebenso ist das Pfingstfest in der Badia zu schwach in der Anlage, um als eigenhändiges Werk gelten zu können. Von den großen Fresken, die Vasari erwähnt, hat sich nur ein kleines Bruchstück aus dem Triumph des Todes in S. Croce erhalten, das eine Gruppe Bettler zeigt (Bombe, Cicerone 1911, S. 784). Schwierig ist die Frage, ob Andrea an den Fresken der Strozzikapelle in S. Maria Novella mitgearbeitet hat, wie verschiedentlich angenommen wird. Ghiberti schreibt die Arbeiten Nardo zu (Abb. 242) und es scheint, daß Ghiberti auch hier richtig gesehen hat. Dargestellt ist das Jüngste Gericht, das Paradies und die Hölle, wobei der Künstler sich an Dantes Schilderung anschließt. Trotz der Übermalungen erkennt man schon an der weicheren Auffassung, daß hier ein anderes Tempera-

Abb. 241. Andrea Orcagna, Thronender Christus. Florenz, S. Maria Novella

ment als das Orcagnas am Werke war. In der lyrischen Auffassung dieser Bilder offenbart sich der Einfluß Sienas. Nur in dem thronenden Christus und der Maria des Paradiesfreskos erinnert die Kraft des Ausdruckes an Andrea, und gestattet, einen Anteil an der Ausführung ihm zuzusprechen.

Litt.: zu Andrea: Fumi, Riv. d'Arte 1905, S. 211. — Suida, Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrh. 1905; ders. Riv. d'Arte 1907; ders. L'Arte 1907, S. 43, S. 181. — Tarchiani, Marzocco 1911, 23. VII.

Nardo di Cione

wurde 1345 in die „Arte der Medici und Speciali" aufgenommen. 1355 finden wir ihn auch in der „Arte de maestri di pietra e legname". 1363 erhält er den Auftrag, Fresken im Bigallo auszuführen. 1366 stirbt Nardo und seine Brüder Andrea, Jacopo und Matteo treten seine Erbschaft an.

Durch Ghibertis Bericht bewogen und auf stilkritische Untersuchung gestützt, können wir Nardo als den Meister der Fresken in der Strozzikapelle ansehen. Dieser Ansicht haben sich auch die meisten Forscher wie Wickhoff, Suida und neuerdings auch Sirèn angeschlossen. Interessant ist, daß Nardo in der Darstellung der Hölle Dantes Schilderung des Inferno als Vorlage benutzt. Der Gegenstand gibt ihm vor allem Gelegenheit, seine glänzenden anatomischen Kenntnisse bei der Darstellung des nackten Menschen zu zeigen. Die beiden anderen Fresken, das „Jüngste Gericht" und das „Paradies" lassen in ihrer reichen Farbenpracht das Studium sienesischer Meister erkennen (Abb. 242). Eine organische Zusammenfassung der Szenen zu einer

Abb. 242. Nardo di Cione, Ausschnitt aus dem Jüngsten Gericht. Florenz, S. Croce

großen Einheit fehlt dem Werke. Der erste Eindruck ist der einer Reihe mosaikartig zusammengesetzter Einzelszenen, die durch ihren einheitlichen Farbencharakter zusammengehalten werden. Ebensowenig, wie der Rhythmus der Szenen nicht durch besondere Akzente unterbrochen wird, so sehen wir auch in der Farbgebung keine Schwerpunkte, sondern überall gedämpfte und ruhige Abtönung. So vermag selbst die Hölle einen idyllischen Zug nicht zu verleugnen.

Zwei Freskenfolgen in Florenz stehen Nardos Richtung nahe. Vor allem die stark beschädigten Passionsszenen in der Giochi- und Bastari-Kapelle der Badia. Die Gestalten zeigen hier dieselbe langgestreckte Form und das weiche Linienspiel, wie die in der Strozzikapelle. Auch bewahrt der Meister selbst in den dramatischen Szenen eine ruhige Zurückhaltung. Nicht ganz so sicher scheint mir Suidas Zuschreibung der sehr zerstörten Darstellungen aus dem Marienleben im ersten Klosterhof von S. Maria Novella an Nardo, trotzdem auch Sirèn, Khvoshinsky, Salmi und van Marle dieser Ansicht beitreten. Die Nachwirkung von Giottos Schaffen ist hier noch so deutlich, daß man diese Arbeiten jedenfalls in die Frühzeit Nardo's setzen müßte. Überzeugender erscheint mir die Zuschreibung der Marienkrönung der Jonides-Sammlung im Victoria- und Albert-Museum zu London an Nardo durch Sirèn. Die weich geschwungenen Linien der Falten und die lyrische Auffassung des Themas entsprechen ganz dem Stil von Nardos sicheren Arbeiten.

Weitere Tafelbilder, die vor allem Sirèn dem Meister zuschreibt, verbinden teilweise mit Nardos Art noch eine starke Verwandtschaft mit Andrea; so die Trinität zwischen den hll. Romuald und Johannes d. Ev. in der Akademie, die thronende Madonna zwischen den hll. Gregorius und Job (1365) und die beiden Tafeln mit je 5 Heiligen der Münchener Pinakothek. Van Marle schreibt diese Arbeiten, da sie Orcagna näherstehen wie Nardo, einem „Compagno dell Orcagna" zu. Die reizende kleine Predellentafel mit einer Szene aus dem Leben des hl. Benedikt in der Sammlung Berenson zeigt einen so ausgesprochen sienesischen Charakter, daß man sie dieser Schule zuweisen möchte. Sirèn reiht ferner drei thronende Madonnen: in New York, Historische Gesellschaft, in England, Sammlung Platt und in einer Privatsammlung in Stockholm, in das Werk Nardos ein.

Festzustellen, welche Arbeiten Jacopo di Cione ausführte, ist noch schwieriger als es bei Nardo der Fall war, da keine seiner Arbeiten völlig gesichert ist. Jacopo überlebt seine beiden Brüder. Durch seine Tätigkeit in der Werkstatt Niccolo di Pietro Gerinis (um 1373) entwickelt sich sein Stil über den seiner Brüder hinaus. 1368 vollendet er die Tafel mit dem hl. Matthäus für Or San Michele (jetzt in den Uffizien ?), die Andrea begonnen hatte (s. o. S. 302). Die Legendenszenen weichen von Andreas Art stark ab und geben einen Begriff von Jacopos Stil. 1390 macht

der Meister eine Zahlung für Marmor, woraus wir schließen können, daß er sich auch als Bildhauer betätigte. 1394 wird Jacopo das letzte Mal erwähnt. Seine künstlerische Bedeutung ist gering. In seinen frühen Arbeiten lehnt er sich an seine Brüder an. Das zeigen die Legendenszenen des Matthäusaltares, zu dem Mariotto di Nardo die Predella arbeitete. Die Marienkrönung (in der Akademie), die er im Atelier Niccolò di Pietro Gerinis (1373) vollendete, beweist, daß er in seiner späteren Zeit eine völlige Wandlung erlebte und unter den Einfluß dieses Meisters geriet. Nur die Kopftypen und die Gewandbehandlung der 10 Schutzheiligen von Florenz, die vor dem Thron knien, erinnern noch an die Art Nardos. Seine Farbigkeit ist jedoch grell und hart und hat nichts von dem zarten Schmelz Nardo'schen Kolorits. Diese beiden Bilder geben die Möglichkeit, eine Reihe anderer Arbeiten hypothetisch Jacopo zuzuweisen, so vor allem die Tafel mit dem hl. „Giovanni Gualberto in trono" in Sta. Croce. Die vier Legendenszenen zu Seiten des Heiligen stehen der Art der Matthäustafel sehr nahe. Auch die 4 Kirchenväter von 1363 in Sta. Croce und die beiden Tafeln mit der Verkündigung und 4 Legendenszenen in der Domopera gehören in diesen Kreis der frühen Arbeiten Jacopos. Der Marienkrönung von 1373 andererseits steht die große Krönungstafel mit vielen Heiligen, aus S. Pietro Maggiore in der Londoner National-Gallerie, die 1370 im Atelier von Niccolò di Pietro Gerini bestellt wurde, nahe.

Um Andrea Orcagna und seine Brüder gruppiert sich eine größere Zahl von kleineren Malern, die vor allem dem Einfluß Andreas unterliegen. In einigen Arbeiten erkennen wir sogar noch die Tradition von Giottos Werkstatt. Daddis Einfluß lassen zwei Meister erkennen, die um die Mitte des Jahrhunderts arbeiten: Puccio di Simone und Giovanni Bonsi.

Ersterer wird 1343 in der „Arte der Medici und Speciali" erwähnt. Zwei bezeichnete Altäre mit der thronenden Madonna zwischen Heiligen haben sich von ihm erhalten. Den einen bewahrt die Akademie in Florenz, den anderen die Sammlung Artaud de Montor in Paris.

Giovanni Bonsi, dessen einzige bezeichnete und bekannte Arbeit von 1371, eine thronende Madonna zwischen vier Heiligen sich im Vatikan befindet, zeigt Einflüsse Orcagna's. 1366 arbeitet Bonsi am Florentiner Dom.

Einflüsse von Nardo kann man in dem Triptychon des Niccolò di Tommaso von 1371 sehen, das sich in S. Antonio zu Neapel befindet. Dargestellt ist der Heilige Abt Antonius zwischen vier Engeln.

Eine Mischung der Stileigentümlichkeiten Daddis und Orcagnas läßt das Triptychon Matteo di Pacino's, ehemals in der Sammlung Stroganoff, Rom (1360) mit der Marienkrönung erkennen.

Einer der meistbeschäftigten Künstler in Florenz ist Giovanni del Biondo, ein unselbständiger Meister, der sich in seinen frühen Arbeiten an Orcagna anschließt, dann aber unter den Einfluß Giovanni da Milanos gerät. In seinen späten Bildern zeigt er die Kunstrichtung Niccolò di Pietro Gerinis. Dadurch daß er sich geschickt den verschiedenen Modeströmungen anpaßt, erhält er eine große Zahl von Aufträgen.

Von seinen frühen Arbeiten zeigen vor allem die beiden Tafeln mit der Marienkrönung im Bandini-Museum zu Fiesole und in S. Giovanni Valdarno den starken Zusammenhang mit der Richtung Orcagnas. Er malt mit derselben weichen Faltenbehandlung, bleibt dabei aber dekorativ und flächenhaft. In dem großen Altar der Rinuccinikapelle in Sta. Croce von 1379 fühlen wir eine Wandlung zu plastischer Gestaltung, wohl hervorgerufen durch den Einfluß Giovanni da Milanos. In dieser Art malt er auch die reizende kleine Tafel mit der stehenden Madonna im Vatikan und dem thronenden hl. Johannes Ev. in den Uffizien. Zu seinen späten Arbeiten, die eine immer stärkere Farbigkeit aufweisen, gehört nach 1385 eine Madonna in Sta. Felicità.

Ein ausführliches Verzeichnis der Arbeiten bei Khvoshinsky und Salmi II S. 33; s. ferner: Suida a. a. O. S. 45; — Gamba, Riv. d'Arte 1907, S. 22. — Kurzwelly in Thieme-Becker XIV, S. III. — Poggi, Riv. d'Arte 1907, S. 26.

Andrea da Firenze.

Die großen Arbeiten dieses Meisters stehen ganz unter sienesischem Einfluß. Seine Fresken in der spanischen Kapelle zu Florenz und im Campo Santo zu Pisa sind so stark in dem Geiste sienesischer Kunst geschaffen, daß man sie geradezu als Werke Simone Martinis erklärt hat. Sicher hat Andrea von ihm und den Lorenzetti die Art ruhiger Erzählung in seinen Darstellungen erlernt. Dramatisches Talent geht ihm völlig ab.

Durch den Fund des Pater Taurisano (Il Rosario 1916 S. 217) kennen wir nun auch das Datum der Entstehung der Fresken in der spanischen Kapelle. 1365 schloß Andrea einen Kontrakt, nach dem er in zwei Jahren die Malerei auszuführen habe. Sicher war Andrea zu dieser Zeit bereits ein reifer Künstler, da er schon 1343 in der „Arte der Medici und Speciali" eingeschrieben war. Aus seinem späteren Leben wissen wir, daß er 1366 zur Dombau-Kommission gehörte. 1377 wird er für seine Arbeiten im Campo Santo zu Pisa bezahlt.

Als Beispiel für Andreas jugendliche Kunstrichtung kann vielleicht die kleine Tafel mit der hl. Maria Magdalena, ehemals in der Slg. Beckerath, Berlin, dienen, die ihm Sirèn zuschreibt. Die Behandlung der Falten und des Körpers ist noch sehr weich und unbestimmt. Diesem Bilde ist die fünfteilige Tafel mit der thronenden Madonna in der Sakristei der Carmine nahestehend. Weiter entwickelt sind die Fresken in der spanischen Kapelle. Sie zeigen im Entwurf einen einheitlichen Stil, doch mögen bei der Ausführung verschiedene Schüler mitgearbeitet haben. Die Darstellungen, die die Wände des einfachen quadratischen Raumes völlig bedecken, gehören inhaltlich zu den interessantesten der italienischen Trecentomalerei. Als Thema ist die Verherrlichung des Dominikanerordens gewählt. Nur die Altarwand bedeckt die Kreuzigung, der Weg nach Golgatha und der Gang zur Vorhölle. An der Eingangswand sind Darstellungen aus dem Leben der hll. Petrus und Thomas von Aquin gemalt. Alle diese Szenen sind recht unübersichtlich durch die Häufung der Personen. Klarer ist die Komposition der Darstellungen auf den Seitenwänden. Hier wird dem Beschauer auf der rechten Seite die Bedeutung des Dominikanerordens in der „streitenden und triumphierenden Kirche" (Taf. XIX) wohl in Anlehnung an Jacopo Passavantis „specchio della vera penitenza" gezeigt. In der Höhe thront Christus zwischen dem Engelchor in der Mandorla. Zu seinen Füßen liegt auf einem Altar das Lamm Gottes, umgeben von den Evangelistensymbolen. Die mittlere Seite des Freskos ist den Kindern der Welt gewidmet. Auf einer langen Bank sitzen inmitten eines lauschigen Haines allegorische Gestalten: eine Viola spielende Frau, ein vornehmer Falkonier, eine Dame mit einem Hund und ein sinnender Mann. Unter ihnen tanzen junge Paare. Im Gegensatz zu diesen Kindern der Welt sehen wir die große Reihe der Gläubigen, die mit Unterstützung der Dominikaner durch die Buße den Weg zur Himmelspforte gehen, an der sie der hl. Petrus empfängt. Die Beichte ist die Voraussetzung zur Erlangung des Einlasses. Der hl. Thomas weist den von Sünden Gereinigten den Weg zu der Schar der Heiligen, die schon in der Anschauung Gottes leben. Zu unterst baut sich vor der „Kirche", die als der Dom von Florenz erscheint, von links her die kirchliche und weltliche Hierarchie auf; der Papst in der Mitte, die weltliche Macht zu seiner Linken. Vor ihnen die Vertreter der übrigen kirchlichen und weltlichen Stände. Die Lämmer, die die Gemeinde darstellen, werden von den schwarz und weißen Hunden, den „domini canes" behütet. Nebenan verjagen Hunde ein Rudel Wölfe, die die Häretiker versinnbildlichen; hinter ihnen aber disputiert der hl. Domenicus mit den Irrlehrern und bekehrt sie. Die linke Seitenwand ist der Verherrlichung des hl. Thomas von Aquin gewidmet. Inmitten von Weisen des Alten und Neuen Testaments thront im oberen Teil des Bildes der Heilige und schaut triumphierend auf die überwundenen Irrlehrer, Sabellius, Averrhoes und Arius herab, die zu seinen Füßen kauern. Die Engel in der

Andrea da Firenze, Verherrlichung des Dominikanerordens.
Florenz, S. Maria Novella, Spanische Kapelle

Höhe tragen die Symbole der theologischen Tugenden. Unter dieser Szene sitzen in großen Chorstühlen die Vertreter des Trivium und Quadrivium. Die 7 freien Künste und Wissenschaften thronen hier in allegorischer Darstellung, neben ihnen theologische Personifikationen. Ähnliche Ideen, aus dem Gedankenkreis der schclastischen Theologie und der thomistischen Lehre, trafen wir schon früher auf verschiedenen Denkmälern Toskanas, wie an den Kanzeln der Pisani, oder auf den Reliefs des Florentiner Campaniles. Besonders Dantes Schilderungen im Paradiso (Canto XIII) wirkten befruchtend auf diese Schöpfung ein.

Die drei Fresken aus der Legende des hl. Rainer im Campo Santo in Pisa bedeuten nach der dekorativen Seite hin eine große Steigerung gegenüber den Florentiner Malereien. Die Fläche wird noch stärker mit Personen überhäuft. Dabei aber macht Andrea kaum einen Versuch, die Gruppen zu gliedern, oder das Raumproblem klarer durchzuarbeiten.

Litt.: Supino, Thieme u. Becker I, S. 452. — J. Wood Brown, The Dominican Church of Sa. M. Novella at Florence 1902. — Venturi V, S. 778.

Giovanni da Milano.

Durch das wachsende Genügen an rein dekorativer Schönheit, wie es bei Andrea da Firenze fast als Selbstzweck erscheint, drohte der florentinischen Kunst große Gefahr. Sie mußte unter solchen Umständen bald verflachen und veräußerlichen, wenn nicht starke künstlerische Persönlichkeiten neu erstanden und die Krisis überwanden. Zwei oberitalienischen Meistern war es vorbehalten, der florentinischen Kunst neue Anregungen und neue Impulse zu geben: Giovanni aus Mailand und Antonio aus Venedig.

Giovanni di Jacopo di Guido da Kaverzaro wird 1350 zum erstenmal in Florenz erwähnt. 1363 ist er als Mitglied der „Medici und Speciali" eingetragen. Sein Hauptwerk, die Fresken der Rinuccinikapelle in S. Croce (Abb. 243) beginnt er 1365; aus demselben Jahre stammt die Pietà in der Akademie. 1369 geht er mit Agnolo und Giottino unter Urban V. nach Rom. Leider sind seine Arbeiten im Vatikan völlig zerstört.

Vasari gibt eine ausführliche Lebensbeschreibung des Künstlers und nennt ihn einen Schüler Taddeo Gaddis, was aber nur insofern richtig ist, als Giovanni von Taddeo starke Anregungen erfährt. Sehr unwahrscheinlich ist seine Annahme, daß Giovanni in der Apsis von S. Francesco in Assisi Fresken ausgeführt habe. Endlich schreibt er ihm den Hochaltar von Ognissanti zu, von dem sich Teile in den Uffizien erhalten haben. Nach Suida gehört der bezeichnete Altar aus S. Barnaba in Prato, jetzt in der dortigen Galerie, zu den frühesten Arbeiten Giovannis um 1354. In der Mitte thront hier Maria, neben ihr stehen die Heiligen Bernhard und Katharina, Bartholomäus und Barnabas. Darunter befindet sich die Verkündigung zwischen 4 Legendenszenen und in der Predella sechs christologische Geschichten. Schon dieses frühe Werk läßt deutlich erkennen, daß Giovannis Stil sich an toskanischen Meistern gebildet hat. Die Verkündigung lehnt sich an Simone Martinis Florentiner Tafel in den Uffizien an. Die Erscheinung der Maria vor dem hl. Bernhard erinnert an den Altar der Orcagnawerkstatt in der Akademie mit demselben Thema. Die Legendenszenen zeigen aber mit ihrer klaren Raumdisposition einen Fortschritt über seine Zeitgenossen und Vorbilder. Er komponiert die Gruppen in festgeschlossener Einheit und stellt sie fest in den Raum. Vor allem spürt man in den großen stehenden Heiligenfiguren ein starkes, plastisches Gefühl. Man hat nach Arbeiten Giovannis in seiner Heimat gesucht, um seine ursprüngliche lombardische Kunstweise kennen zu lernen; bis jetzt jedoch ohne Erfolg. Man kennt nur den Bilderkreis, aus dem seine Kunst hervorwächst (s. S. 331). Es sind Fresken aus der

Abb. 243. Giovanni da Milano, Geburt Mariä. Florenz, S. Croce

Mailänder Gegend, die Verwandtschaft mit seinen Arbeiten zeigen, wie in: Viboldone (1349), Solaro (nach 1366), Mocchirolo und S. Stefano in Lentate (um 1370). Aus der Heimat brachte er die kühle Zeichnung des Umrisses, die Klarheit der Disposition, oft bis zur Nüchternheit, den Realismus mit seiner Freude am Detail und den Sinn für farbliche Wirkung mit. Es sind dies Eigenschaften, die auch der Altar in Prato zeigt. Verwandt diesem Werke sind zwei Tafelbilder, ein Hausaltärchen mit 8 Szenen, in der Mitte die thronende Madonna, darunter die Beweinung Christi in der Sgl. Corsini, Rom, sowie die Verkündigung in Pisa, Museum. Die Fresken der Rinuccini-Kapelle in S. Croce mit der Mariengeschichte bedeuten die Vollendung von Giovannis Streben. In verschiedenen Szenen lehnt er sich hier stark an Taddeos Fresken der Baroncelli-Kapelle an. Formal bedeutet sein Werk eine bewußte Weiterentwicklung der giottesken Tendenzen im Geiste der Renaissance. Er betont das Epische der Handlung noch stärker als sein Vorgänger und legt wie jene einen besonderen Wert auf das illustrative Beiwerk und die Detailschilderung, die er mit realistischer Treue durchführt. Vor allem sind die Fresken der Rinuccinikapelle für die Ausbildung des Raumes wichtig. Giovanni füllt hier die ganze Szene, nicht nur die Vorderbühne mit handelnden Figuren. So baut er in der „Ausweisung Joachims aus dem Tempel" die drei Hauptpersonen, um sie herauszuheben, in der vorderen Bildfläche auf, während er mit den Beifiguren den hinteren Raum in seiner ganzen Tiefe füllt. Der Lünettenbogen überschneidet kühn die seitlichen Figuren. Der Bildausschnitt wird hier zum erstenmal willkürlich gewählt. Die Wochenstube (Abb. 243) ist fast zum Genrebild im Sinne der Renaissance geworden. Die unteren Szenen der Kapelle zeigen große Schwächen in der Ausführung und sind vermutlich von Schülern vollendet worden. Die Tafel mit Pietà in der Akademie von 1365 hat dieselbe plastische Modellierung und kräftige Farbengebung, wie die Fresken der Rinuccinikapelle. Seine reifste Leistung aber bilden die Flügelbilder mit Heiligenpaaren aus Ognissanti in den Uffizien.

Von weiteren Arbeiten, die Giovanni von Suida und Sirèn zugeschrieben werden, nenne ich: die Zeichnung einer Kreuzigung in Berlin, Kupferstich-Kabinett, die Marienkrönung der Corsini-Galerie, die Toesca einem Orcagnaschüler gibt, die Portallünette von S. Niccolò in Prato, die Befreiung Petri der Slg. Johnson, Maria mit dem toten Christus in der ehemaligen Sammlung Martin Le Roy, Paris und (nach Toesca) die Madonna im Museum von S. Croce (Nr. 18).

Litt.: Rumohr, Ital. Forschungen II, 1827, S. 83. — Suida, Rass. d'Arte 1906, S. 11. — Sirèn, Jahrb. der K. pr. Kunsts. 1906, S. 209; ders. Monatsh. f. Kw. 1908, S. 1122; ders. Burl. Magaz. 1908, S. 192.

Abb. 244. Antonio Veneziano, Wunder des hl. Rainer. Pisa, Campo Santo

Antonio Veneziano.

Er wanderte wahrscheinlich aus Venedig ein. 1370—88 können wir ihn urkundlich in Siena, Florenz und Pisa nachweisen. Vasari berichtet, daß Antonio später nach Venedig zurückkehrte. Aus seiner Tätigkeit hören wir, daß er mit Andrea Vanni Malereien an den Gewölben des Sieneser Domes ausführte. 1374 ist er in der „Arte der Medici und Speciali" in Florenz eingetragen. 1384—87 fügt er im Campo Santo zu Pisa den drei Fresken der Rainerlegende von Andrea noch drei weitere hinzu. 1385 arbeitet er in der Kuppel des dortigen Domes. In Florenz erhielten sich von seinen Arbeiten nur Reste eines Freskos mit der Kreuzabnahme, dem Jüngsten Gericht, dem Tod und der Himmelfahrt Mariä in einem Tabernakel der Gärten von Nuovoli bei Torre degli Angeli. Noch verschiedene Arbeiten werden Antonio zugeschrieben, so von Crowe und Cavalcaselle Teile der Deckenfresken der spanischen Kapelle, von Schmarsow zwei Tafeln mit Heiligen in Altenburg und München, von Venturi eine Tafel in S. Niccolò Reale in Palermo, von Offner u. a. eine Maria im Bostoner Museum. Diese Zuschreibungen müssen wir zunächst noch als hypothetisch betrachen. Als sichere Werke seiner Hand kann man nur die sehr zerstörten Fresken des Campo Santo ansehen. Aus ihnen müssen wir versuchen zur Erkenntnis seiner Kunst vorzudringen. Antonio schildert im Campo Santo (Abb. 244) in Fortführung der Fresken Andreas die Reise des hl. Rainer aus Palästina, seine Ankunft in Pisa, seinen Tod und einige Wunder. Das Licht, dessen Wirkung schon Taddeo Gaddi zu schildern versuchte, ist hier zum Ausgangspunkt des künstlerischen Eindrucks geworden, fast im Sinne moderner Freilichtmalerei. Die Farbe gewinnt dadurch ein neues Leben. Sie modelliert die Körper und verbindet die einzelnen Teile des Bildes zu einem Ganzen. Diese Kunst brachte Antonio aus Venedig mit. Hier liegt sein Zusammenhang mit der oberitalienischen

Abb. 245. Agnolo Gaddi, Die Auffindung des hl. Kreuzes. Florenz, S. Croce

Malerei, vor allem mit Altichiero. In der fortgeschrittenen perspektivischen Gestaltung mag er dagegen von Siena Anregungen empfangen haben.

C. Bernasconi, A. Veneziano 1862. — A. dell' Acqua Giusti, A. Veneziano. — Foggolari in Thieme-Becker II S. 13. — Offner, Art in America 1923, S. 217. — Testi, Storia della Pittura Veneziana I 1909, S. 281.

Agnolo Gaddi.

Agnolo, der Sohn Taddeos, ist der letzte Vertreter von Giottos Tradition. Bei seinem Versuche, die monumentalen Prinzipien fortzuführen und auszubauen, erreicht er aber nicht einmal die Gestaltungskraft seines Vaters. 1369 wird er als Geselle mit Giottino nach Rom berufen und führt hier im Vatikan Fresken aus, die leider verloren gegangen sind. Dann liefert er eine große Zahl von Vorlagen für Plastiken, so 1380 für die Loggia dei Lanzi (s. S. 174). 1383 entwirft er für diesen Bau eine Fides und Spes. 1386 die Prudentia und Caritas (Abb. 141). Ferner ist er für die Dombildhauer tätig. 1387 tritt er in die „Compagnia di S. Lucca" ein. 1394—96 arbeitet er an den Fresken in Prato. Als er 1396 stirbt, muß sein Bruder Zenobi ein Werk für S. Miniato vollenden (Boll. d'Arte 1915 S. 234). Erst spät wird Agnolo in der Kunstliteratur erwähnt. Im „libro di Antonio Billi" hören wir von seinen Fresken in S. Croce, Prato und in S. Jacopo fra Le fossi mit der Auferweckung des Lazarus. Vasari schmückt diesen Bericht aus und erzählt weiter noch von Marienszenen im Chor von S. Maria dell' Carmine, der Bardikapelle und von zwei Lünetten in S. Spirito und S. Romeo.

Die beste Kenntnis seiner Kunstweise vermitteln seine Fresken im Chor von S. Croce (Abb. 245 u. Escher, Handbuch Abb. 10). Unsicher ist ihre Entstehungszeit. Nach Sirèn muß Agnolo (Thieme-Becker XIII S. 25) sie nach der Mitte der 80er Jahre ausgeführt haben, da die Stiftung der Familie Alberti 1374 stattfand. Man könnte sogar eine Nachricht von 1395 dahin auslegen, daß damals Agnolo noch an der Arbeit war. In vier Reihen übereinander wird im Anschluß an die aurea legenda die Geschichte des hl. Kreuzes dargestellt.

Wie Taddeo liebt auch Agnolo komplizierte Gebäudegruppen und eine große Ansammlung handelnder Figuren. Ohne die Kraft, künstlerisch zu disponieren, erzeugt er eine Überfüllung des Bildfeldes; die Darstellung verliert ihre Übersichtlichkeit und die Komposition erhält einen rein dekorativen Charakter. Agnolo versucht zwar die Massen zu gliedern, indem er sie verschiedentlich in zwei getrennte Gruppen anordnet und diese wieder durch Zwischenpersonen zu verbinden sucht. Trotzdem aber erreicht er keine klare rhythmische Gliederung. Ebensowenig vermag er trotz aller Bewegung, trotz allen Strebens nach ausdrucksvoller Gebärde seinen Figuren wirkliches Leben einzuhauchen. Vor allem gelingt es ihm nicht, den Raum zu füllen. Er überhäuft die Landschaft mit einer Fülle naturalistischer Details, aber sie bleibt doch dabei eine reine Hintergrundkulisse ohne Zusammenhang mit der Menschenmenge auf der Vorderbühne. Wohl aber versteht er es im Einzelnen zu charakterisieren. Er gibt Köpfe von individuellem Gepräge, gut gesehen und nach der Natur scharf beobachtet, wie eine Zeichnung in Mailand, Kastell, beweist, aber sie wirken nur einzeln, ohne sich zu größeren Einheiten zusammenzuschließen (Sirèn, Jahrb. d. K. pr. K. 1906, S. 212). — Auch in der Farbengebung strebt er nach individueller Wiedergabe. Im Anschluß an die Sienesen befleißigt er sich einer starken Buntheit, ohne jedoch die Freilichtmalerei Antonio Venezianos zu erreichen.

Der Stil der Fresken in der Capella della Sacra Cintola in der Kathedrale von Prato wirkt abgeklärter. Der Künstler erzählt hier in epischer Breite und gelangt dabei zu einer weicheren Malweise. Dargestellt ist das Marienleben, unter Anlehnung an Taddeos Arbeiten in S. Croce: die Gürtelspende und Heilige. Leider sind die Fresken sehr nachgedunkelt und undeutlich. Die Zahl der Personen ist hier beschränkter und die Anordnung im Raume klarer und übersichtlicher. Von Tafelbildern ist nur der Altar in der Capella del Crocefisso in S. Miniato, den er unfertig hinterließ, als Werk seiner Hand gesichert. Die Verkündigung, Passionsszenen, die Himmelfahrt Christi und die beiden Heiligen dieses Werkes zeigen den abgeklärten Stil der Fresken von Prato, doch macht sich im einzelnen die Beteiligung fremder Hände stark bemerkbar. Qualitativ besser ist die Verkündigung in der Akademie. Auch hier wie auf den drei Predellentafeln dieselben ruhigen Bewegungen und abgedämpften Farben. Die Einstellung ist, wie auf den Fresken, eine rein dekorative. Darin steht er Nardo di Cione am nächsten, wie dies vor allem seine Marienkrönung aus S. Miniato in London, National-Gallerie zeigt.

Weitere Tafelbilder Agnolos befinden sich in Florenz, Akademie, eine Madonna della Misericordia (Nr. 272), sowie die hll. Franciscus, Paulus und die Geburt Christi (Nr. 277); in Rom, Vatikan, eine Predella mit fünf Szenen aus dem Leben des hl. Johannes Ev. (Nr. 57) und die Himmelfahrt Mariä; in Philadelphia, Slg. Johnson, die Verlobung der hl. Katharina, der hl. Ludwig und eine Nonne, sowie eine Predella im Louvre.

Über weitere Arbeiten s. bei Sirèn, van Marle und Frey, Burl. Magaz. 1903, S. 117.

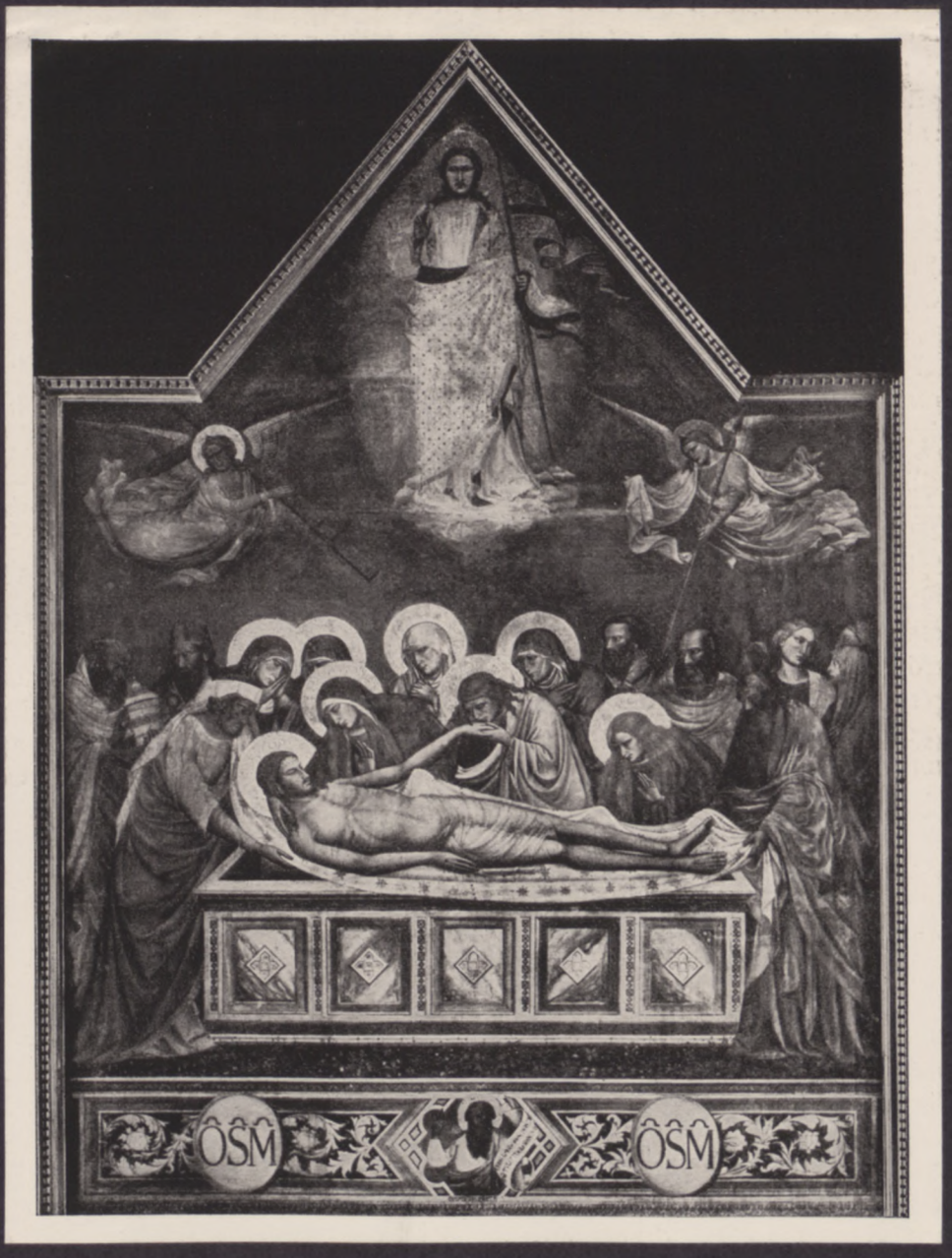
Von den weiteren Nachfolgern Agnolos ist Cennino Cennini mehr durch seinen „Traktat über die Malerei" wie durch eigene Werke bekannt geworden (Schlosser, Materialien zur Quellenk. d. Kstg. I. 1914).

Die Meister des Übergangs.

Wie in der Bildnerei tritt um die Wende des 15. Jahrhunderts auch in der Malerei eine starke Nivellierung ein. Hervorragende persönliche Leistungen verschwinden fast völlig. Die kleineren Talente aber werden durch den Werkstattbetrieb vollends in der Entfaltung ihrer Individualität gehemmt. Lorenzo di Bicci (* 1350? † 1427) und sein Sohn Neri di Bicci sowie Niccolò di Pietro Gerini († 1415) und dessen Sohn Lorenzo beschäftigen in ihren gut gehenden Kunstgeschäften eine große Zahl von Künstlern, die sie bei größeren Aufträgen sogar an einem Werke zusammen arbeiten lassen.

Abb. 246. Gherardo Starnina (?), Wunder des hl. Nicolaus. Florenz, S. Croce

Zu den bedeutendsten Leistungen vom Ausgang des 14. Jahrhunderts gehören die Fresken der Castellanikapelle in S. Croce (Abb. 246), die testamentarisch 1383 gestiftet wurde. Vasari nennt als Meister Gherardo Starnina. Da urkundlich nichts anderes über die Ausführung bekannt ist, so kann man mit Schmarsow (Abh. der K. Sächs. Ges. d. Wiss. 1912) an dieser Zuschreibung festhalten. Wir wissen daß er 1387 in die Lukasgilde eingetragen wurde, 1398 in Valenzia arbeitet und 1408 beauftragt wird, Malereien in S. Stefano zu Empoli auszuführen, die leider nicht erhalten sind. Da die Fresken der Castellanikapelle sich vor allem durch ihre große Farbigkeit auszeichnen, so würde auch die Nachricht Vasaris verständlich sein, daß Starnina der Schüler Antonio Venezianos war. Bedeutungsvoll wird sein Wirken als Lehrer Masolinos. Vasari berichtet, daß er 1354 geboren wurde und 1408 starb. Leider sind die Fresken der Castellanikapelle stark restauriert, so daß eine sichere Würdigung erschwert ist. Sie stellen Szenen aus der Legende der hll. Johannes d. T., Antonius und Nicolaus dar. Die weiche Modellierung der Figuren und ihre unrhythmische Verteilung im Raume erinnert noch an Agnolos Fresken. Dagegen übernimmt er in der ausgezeichneten perspektivistischen Darstellung des Raumes viel von Antonio Veneziano. In Manchem geht er



Niccolò di Pietro Gerini, Grablegung Christi
Florenz, Akademie

über seine Vorbilder hinaus. Vor allem steht seine glänzende Charakterisierung der Personen fast auf der Stufe Masolinos.

(Giglioli, Riv. d'Arte 1905, S. 19.— Boll. d'Arte 1922, S. 342.)

Schmarsow hatte Starnina verschiedene Tafelwerke zugewiesen, wie die Flügel mit Heiligen der Münchener Pinakothek. Van Marle erweitert den Kreis des Meisters vor allem um die Stücke, die Wulff (Zeitschr. f. chr. Kunst 1907, S. 195) dem „Madonnenmeister" zugeschrieben hatte. (Vgl. dazu Suida, Z. f. chr. Kunst 1908.) Sirèn dagegen schreibt (Don Lorenzo Monaco 1905, S. 41) diese Werke einem Meister zu, der als Schüler Agnolo Gaddis unter den Einfluß Lorenzo Monacos gerät. Ob nun dieser Meister mit Parri Spinelli zu identifizieren (Sirèn, Burl. Magaz. XXIV, S. 323; „Maestro del bambino vispo." XXVI, S. 113) ist, ist bis jetzt noch eine unsichere Hypothese. Eines der frühesten Werke dieses Meisters ist das Triptychon in S. Caterina zu Antella mit der thronenden Madonna zwischen zwei Heiligen. Hier ist die Anlehnung an Agnolo deutlich fühlbar, daneben tritt bei den beiden seitlichen Heiligen eine Beeinflussung von Spinello Aretino zu Tage. Verwandt ist ferner die thronende Madonna in S. Ansano bei Fiesole. In den Triptychen des Dommuseums zu Perugia und der verwandten Tafel in Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Nr. 1039) ist der Faltenwurf schon weicher und steht denen der Fresken in der Castellanikapelle nahe. Die Weiterentwicklung um die Jahrhundertwende veranschaulicht die reizende kleine sitzende Madonna der Akademie, der Slg. Parry, Gloucester (Crowe and Cavalcaselle II, S. 271 u. S. 290), in Berlin (Nr. III, 72) und im Louvre.

Stilistisch den Fresken der Castellanikapelle nahestehend sind die Szenen mit der Johannes- und Margaretenlegende in der Kathedrale von Prato, die aber auch zu Lorenzo di Bicci in Beziehung gesetzt werden, von dem sich drei Evangelisten in der Sakristei des Florentiner Domes erhalten haben, die einen altertümlicheren, an Taddeo erinnernden Stil zeigen, wie die Fresken in Prato.

Abb. 247. Spinello Aretino, Madonna (Ausschnitt). Florenz, Akademie

Die Tätigkeit Niccolò di Pietro Gerinis fällt schon zum großen Teile in das 15. Jahrhundert, wo er neben Neri di Bicci in konservativer und rückschrittlicher Weise die Formen der Trecentokunst weiterführt. Wie stark seine Kunstweise sich an die Tradition Giottos und der Gaddi anschließt, zeigt die Grablegung in der Akademie (Taf. XX), die das Fresko Taddeos in S. Croce (Abb. 235) und der Marientod in Parma, der die Tafel Giottos (Taf. XIV) wiederholt. Verwandt sind dieser Tafel die Fresken in der Sakristei von S. Croce mit der Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt, an die sich Arbeiten in S. Francesco in Pisa anschließen.

S. ein ausführliches Verzeichnis der Arbeiten bei Khvoshinsky e Salmi S. 55; ferner Sirèn, Rass. d'Arte 1906, S. 85; ders. Burl. Magaz. 1908, S. 194; ders. in Thieme-Becker XIII, S. 465. — Offner, Art in America 1921, S. 148 und 233.

Spinello Aretino, der, wie wir sahen, auch (1401) in der Werkstatt Niccolòs beschäftigt war, gehört zu den wenigen Meistern des Übergangs, die eine persönliche Note aufweisen (s. Escher, Handbuch S. 16) und der trotz der bewußten altertümlichen Stilweise, die ihm zu zahlreichen Aufträgen verhalf, ein frisches Leben und glänzendes Erzählertalent erkennen läßt.

Der Meister, der um 1340 geboren wurde, malte 1361 einen Altar für das Kloster von Camaldoli, 1384—85 einen für das Kloster Monte Oliveto Maggiore. 1391—92 arbeitet er im Campo Santo von Pisa an den Fresken aus der Heiligenlegende. Dann ist er 1395—96 und 1401 in Arezzo

Abb. 248. Triumph des Todes (I). Pisa, Campo Santo

tätig. 1405 wird er mit seinem Sohn Parri in der Kathedrale von Siena beschäftigt. Seine dortige Tätigkeit setzt er mit dem großen Freskenzyklus im Palazzo Pubblico fort. 1410 stirbt er.

Vasari berichtet in einer ausführlichen Lebensbeschreibung über seinen Landsmann und erzählt, daß Spinello der Schüler Jacopo del Casentino's war, womit er nur richtig kennzeichnet, daß Spinello noch ganz in der Tradition Giottos arbeitet. Vor allem zeigen seine frühen Arbeiten einen überaus konservativen Charakter. Wir können diesen Stil am besten in seinen Tafelbildern kennen lernen, in denen er sorgfältiger wie in seinen Fresken arbeitet. Das Altarbild, das er 1385 für Monte Oliveto ausführte, hat sich bis heute, wenn auch zerstreut und in verschiedene Teile zerlegt, erhalten (Perkins, Rass. d'Arte 1918 S. 1). Die thronende Madonna des Mittelstücks befindet sich in der Sammlung der Harvard Universität und zeigt sowohl eine starke Anlehnung an Orcagna, wie im Detail eine Beeinflussung durch sienesische Meister. Die übrigen Teile des Altares befinden sich in europäischen Sammlungen: in Budapest, Heilige und Legendenszenen (s. Terey, Cat. Nr. 17; in Siena, Tod und Krönung Mariä und in Köln, W.-R.-Museum, Heilige). — Eine Weiterentwicklung Spinellos zeigt das Triptychon von 1391 in der Florentiner Akademie (Abb. 247) mit der Madonna zwischen 4 Heiligen. Der Maler verweltlicht hier das Thema, bewahrt aber doch noch die Einfachheit und Ruhe, die sein Frühwerk auszeichnete. Seine frühen Fresken, vor allem in der Sakristei von S. Miniato, die er um 1387 ausführte, mit der Geschichte des hl. Benedictus, zeigen seine lebhafte Art. Vor allem sehen wir in der vorzüglichen Raumbehandlung die Fortschritte gegenüber seinen Vorbildern. — Fresken in S. Caterina zu Antella folgen auf diese Arbeit und illustrieren Szenen aus dem Leben der hl. Catarina. Von den Fresken, die er in der

Abb. 249. Triumph des Todes (II). Pisa, Campo Santo

Carmine zu Florenz ausführte und die wohl ungefähr gleichzeitig entstanden sind, haben sich Bruchstücke in London mit 2 Aposteln, in Liverpool, Pisa, Campo Santo und Pavia erhalten (Vitzthum, L'Arte 1906 S. 199). Sie alle zeigen noch die sorgfältige und feine Ausführung der Arbeit in Antella. Lebhafter und bewegter werden seine Szenen aus der Geschichte der hll. Ephesus und Potitus im Pisaner Campo Santo (1391—92).

Patch, Selection from the works of Masaccio, Fra Bartolomeo und Giotto 1772. — Schmarsow, Festschr. des Kunsth. Inst. Florenz 1897. — Poggi, Riv. d'Arte 1905 S. 126. — del Vita, Rass. d'Arte 1913 S. 84, ders. L'Arte 1913 S. 228.

Allg. Litt.: Vasari, ed. Milanesi I und Gottschewsky; Crowe and Cavalcaselle ed. Douglas II; Venturi V; B. Khvoshinsky e M. Salmi, J. Pittori Toscani II 1914; van Marle III.

Pisa.

Die Ausschmückung des Campo Santo bot den einheimischen Meistern eine glänzende Gelegenheit zur Ausübung ihrer Kunst. Neben den Pisanern werden, besonders gegen Ende des 14. Jahrhunderts, auch auswärtige Meister berufen, die befruchtend auf die Kunst Pisas einwirkten. So sehen wir aus Florenz Andrea und Spinello Aretino beschäftigt. Von Venedig kommt Meister Antonio, von Modena Barnaba. In dieser Zeit scheint die Schaffenskraft der einheimischen Schule erloschen. Dagegen treffen wir um die Jahrhundertwende, als man die Fresken begann, noch zahlreiche einheimische Meister.

Francesco Traini ist in der ersten Hälfte des Jahrhunderts der bedeutendste Vertreter der Pisaner Schule. Zwischen 1322 und 1344 wird seine Tätigkeit urkundlich bezeugt. 1344 malte er den Altar für S. Catharina, dessen einzelne Teile heute zerstreut, sich teils noch in der Kirche, teils im Museum und im Priester-Seminar befinden. In den Fresken des Campo Santo kann man seinen etwas trockenen, an Orcagna geschulten Stil, den sein Altarbild zeigte, in einigen Darstellungen wiedererkennen. So trägt das Jüngste Gericht seine Stilmerkmale.

Es sind aber noch zahlreiche weitere Namen von Pisaner Meistern urkundlich erwähnt, von denen wir keine Arbeiten mehr besitzen, so daß es unvorsichtig wäre, Traini allein den Hauptanteil an den ersten Fresken, besonders auch am „Triumph des Todes" (Abb. 248 u. 249) zuzuschreiben. So hören wir, daß 1365 der Doge Giovanni d'Agnello verschiedene einheimische Künstler zu Galeazzo Visconti nach Mailand sendet. Unter ihnen befindet sich Giovanni di Coscio del Gese, der auch 1357 im Rathaus von Pisa malt und 1372 Mosaiken im Chor des Domes ausführt. Ferner gehört Giovanni di Giovanni, der urkundlich 1368 im Campo Santo beschäftigt ist, zu diesen Malern.

Weitere Künstler lernen wir in der Tafelmalerei kennen, von denen sich interessante Arbeiten im Museum befinden. Einer der meistbeschäftig sten unter ihnen ist Giovanni di Niccola, dessen Madonna mit 4 Heiligen sehr stark von Siena beeinflußt ist. Ferner eine Kreuzigung und Pietà (1377) von Cecco di Pietro, eine thronende Madonna von Jacobo di Michele. Bei fast allen Werken dieser unbedeutenden Meister zeigt sich der sienesische Einfluß in deutlicher Weise.

Die ersten Fresken im Campo Santo, mit deren Ausführung bald nach 1350 begonnen wird, findet man an der Eingangspforte. Vielleicht begann man mit der Himmelfahrt Mariä über diesem Portal. Vasari schreibt mit Unrecht dieses Fresko Lippo Memmi und Stefano Fiorentino zu. Leider ist die Arbeit so stark restauriert, daß ein sicheres Urteil darüber fast unmöglich ist. Thode nimmt an, daß Traini der Meister war. (Rep. f. Kw. 1888, S. 19.) Supino denkt an einen Sienesen. Sicher sind starke sienesische Einflüsse hier fühlbar, die auf dem wundervollen großen Fresko zu Beginn des Zyklus mit dem „Triumph des Todes" (Abb. 248 u. 249) noch deutlicher zu Tage treten. Die allegorische Idee ist ähnlich wie auf dem Fresko der spanischen Kapelle in Florenz und entsteht aus der Stimmung der Pestjahre. Der Künstler entnimmt das Thema aus der Erzählung von den „Drei Toten und dem Lebenden", die er aus der Übertragung des Dominikaners Domenico Cavalca († 1342) kennen konnte. (Morpurgo L'Arte 1899 S. 51, Vitzthum, Rep. f. Kw. 1905 S. 199.) Auf dem Fresko werden verschiedene Szenen einzeln nebeneinander geschildert. Im Vordergrund links trifft die Hofgesellschaft auf drei offene Särge, hinter denen der Einsiedler Macarius dem Königspaar ein warnendes „memento mori" zuruft. Auf der anderen Seite hat sich in einem Haine eine größere Gesellschaft versammelt und beschäftigt sich mit Erzählungen und Musik. Es ist die Stimmung, in der Boccaccio den Decamerone spielen läßt. Im Hintergrunde naht schon der Genius des Todes mit der Sense. Hinter ihm bleiben wahllos die Toten aller Stände zurück, während die Armen und Bettler vergebens um Erlösung zu ihm flehen. In scharfem Kontrast zu den Leiden der Welt spielt sich auf den Höhen das ruhige Leben der Mönche ab, die sich in die Einsamkeit zurückgezogen haben, die „Vita contemplativa". Rechts streiten sich die Engel und Teufel um die armen Seelen. (Dehio, Goethe-Jahrbuch VII S. 251.) Der Einfluß sienesischer Kunst zeigt sich hier vor allem in der Gruppe der musizierenden Gesellschaft. Die Schönheit der Linie und die Weichheit des Kolorits erinnern an Ambrogio Lorenzetti. Das anschließende Fresko mit dem Weltgericht bietet ein gutes Beispiel für den Stil der Pisaner Malerei mit seinen mannigfachen Einflüssen von Siena und Florenz, die sich zu einer lokalen Einheit verbinden. Nur in der Gruppe der Frauen rechts unten ist die sienesische Richtung und die Verwandtschaft mit Ambrogio Lorenzetti überwiegend. Der Maler behält für die Darstellung das gebräuchliche Schema von Cavallini und Giotto bei. Die Schilderung der Hölle folgt genau der Beschreibung Dantes. Bei Nardos Arbeit in S. Maria Novella (1357) finden wir Entlehnungen. Schon 1374 wird das Fresko restauriert. Hieraus ergibt sich, daß es wohl bald nach der Mitte des Jahrhunderts ausgeführt wurde. Gleichzeitig ist die folgende Darstellung mit den Anachoreten der Thebais. Der Meister steht stilistisch dem vorangehenden Fresko sehr nahe. Vasari schreibt es Pietro Lorenzetti zu. Das Gemälde baut sich in drei Reihen übereinander auf, deren jede mehr als 10 Einzelszenen aus dem Leben des hl. Paulus, Antonius Panucius und der Maria Aegyptiaca enthält. Die anschließenden Fresken von Andrea da Firenze und Antonio Veneziano haben wir schon (s. S. 309) besprochen. Die etwas schwachen Fresken der Ostwand mit der Kreuzigung, Auferstehung, Erscheinung vor den Jüngern und Himmelfahrt Christi folgen zeitlich und stilistisch den großen Allegorien.

In den langgestreckten Szenen aus der Hiobgeschichte, die 1371 begonnen wurden, bricht sich die nun erwachende realistische Anschauung Bahn. Die Schilderung der Natur und des Innenraumes baut sich völlig auf der illusionistischen Eigenanschauung des Malers auf. Francesco da Volterra scheint mit Gehilfen der ausführende Meister zu sein. Nur Sirèn sucht die Fresken Taddeo Gaddi zuzuschreiben. (Escher, Handb. Abb. 9.) Noch deutlicher wird die Entwicklung zur Renaissance in den ersten Szenen der Genesis, die Piero di Puccio 1389 an der Nordwand begann und 1391 beendete. Eine schwache handwerkliche Leistung, die aber in der Behandlung der zahlreichen Akte schon eine Beherrschung der Proportion des menschlichen Körpers verrät. Von Pieros Leben ist bekannt, daß er den Chor im Dome seiner Vaterstadt Orvieto ausmalte, wo er 1357 mit Ugolino di Prete Ilario arbeitete. 1365 ging er an den Hof von Mailand. 1376 ist er an den Mosaiken der Fassade von Orvieto tätig.

Der Künstler, der nach Piero den alttestamentarischen Zyklus beendigte — Benozzo Gozzoli — ist ein Kind der neuen Zeit.

Supino, Il camposanto di Pisa 1896; ders. Arte Pisana 1904. — Schubring, Pisa 1902. — Sirèn, Rass. d'Arte 1914, S. 225. — Lavignino, L'Arte 1923, S. 72.

C. Umbrien.

In den kleinen umbrischen Städten, wie Gubbio, Fabriano und Tolentino, bilden sich bei dem gesteigerten Bedarf an Altären und durch die zahlreichen neuen Kirchenbauten im 14. Jahrhundert interessante Lokalschulen, die, wie auch die Plastik (s. S. 153), stark von Toscana, vor allem von Siena abgängig sind, ohne den eigenen Charakter dabei zu verlieren. Auch die großen Freskenzyklen zu S. Francesco zu Assisi wirken befruchtend auf die Kunst des umliegenden Landes.

Abb. 250. Allegretto Nuzi, Madonna. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Wie stark in Perugia sich Giottos Einfluß auswirkt, zeigen die Fresken eines umbrischen Meisters in San Francesco al Prato mit dem Tod Mariae oder das Rosenwunder der hl. Elisabeth in der dortigen Galerie (1330), das van Marle der Schule Meo da Sienas zuschreibt. Vor allem lernen die einheimischen Meister an den Fresken von Simone Martini und Pietro Lorenzetti in Assisi. Naturgemäß steht die Malerei von Assisi ganz unter dem Bann der großen Toskaner. In S. Chiara zeigen die Szenen der Georgskapelle mit dem Drachenkampf, der Verkündigung, Geburt und Anbetung eine starke Stilmischung.

Auch von der Romagna im Norden wird die umbrische Schule beeinflußt, wie das die Fresken von S. Niccolo in Tolentino erkennen lassen, deren Meister wohl zwischen 1340 und 1350 aus Rimini kommen. (Hermanin, Bull. della soc. filol. romana VII 1905.)

Von dem Hauptmeister in Gubbio Guido Palmerucci ist bekannt, daß er sich während einer Verbannung 1326—37 nach Siena wandte, wo er sicher die Kunst dieser Stadt in sich aufnahm. Er ist in seiner Heimat, in der auf Oderisio folgenden Generation, der meistbeschäftigtste Maler. 1280 geboren, malt er 1337 in S. Maria de' Laici und 1342 im Rathaus. Von der ersten Arbeit erhielt sich außen an der Kirche ein Antonio Abbas, von der letzteren dieser Kapelle eine Madonna mit Heiligen. Beide Werke zeigen die Abhängigkeit von sienesischen Vorbildern (van Marle, Rass. d'Arte Umbra 1921 S. 7; Perkins, Rass. d'Arte Umbra 1921 S. 97; Salmi, Belvedere 1923 S. 38). Weitere Beispiele für die Malerei von Gubbio finden wir in S. Maria Nuova. Verschiedene andere Künstler schenkte die Familie Nelli der Stadt im 14. Jahrhundert. So wird 1338 ein Mattiolo, 1385 ein Martino Nelli erwähnt.

In Fabriano wirkt Allegretto Nuzi, der Lehrer Gentiles. Er stirbt 1373 in seiner Vaterstadt. (Anselmi L'Arte 1906, S. 381.) Nuzi steht völlig unter dem Bann der Sienesen, vor allem ahmt er Ambrogio Lorenzetti nach, wandelt aber dessen Kunst ins Dekorative, Zierliche. Er verbindet die sienesische Weichheit mit umbrischer Härte. In seinen meist datierten Tafelbildern erkennt man die Wandlung zu größerer Selbständigkeit und stärkerer dekorativer Kunstweise. Vor allem malt er Madonnenbilder, von denen die bekanntesten im Vatikan (1365), ein Triptychon im Dom von Macerata (1369) und eine Madonna in der Sammlung Fornari in Fabriano (1372) sich befinden. Weitere bezeichnete Werke finden sich in Berlin (Abb. 250) und Apiro. Auf Grund dieser gesicherten Arbeiten lassen sich zwei fünfteilige Marientafeln im Dom und drei Heilige im Museum zu Fabriano ihm zuweisen.

Collio, Kunstbl. 1847. — Gnoli, L'Arte 1908, S. 229. — Colasanti, Gentile da Fabriano 1900; ders. L'Arte 1906 S. 263. — Berenson, Boll. d'Arte 1921, S. 297 — Sirèn, Burl. Magazin 1924 S. 285.

Die dekorative Art Nuzis zeigt sich bei Francescuccio Ghissi in noch verstärktem Maße. Charakteristisch für ihn ist die reizende kleine, am Boden sitzende Madonna im Vatikan von 1374. Crowe und Cavalcaselle schreiben dem Meister ferner zwei Bilder in S. Domenico Maggiore zu Neapel und in der Sammlung Fornari zu Fabriano (1395) zu.

Litt.: W. Rothes, Anfänge und Entwicklungsgänge der altumbrischen Malerschulen 1908 — ferner Crowe and Cavalcaselle, ed. Douglas III, S. 166 ff. — Venturi V. — v. Marle V — Gnoli, Pittori e miniatori nell' Umbria, Spoleto 1923—24. Zu der Miniaturmalerei s. Serafini, L'Arte 1912 S. 41 und van Marle V S. 2 ff.

D. Neapel.

Die große Zahl von auswärtigen bedeutenden Meistern, die teils von Rom, wie Cavallini, teils von Florenz, wie Giotto, teils von Siena, wie Simone Martini nach Neapel berufen werden, gaben der Malerei eine eigenartige Stilmischung, doch läßt sich die einheimische Art Neapels deutlich herausfühlen.

So setzen sich in Cavallinis Fresken von S. Maria Donna Regina (Abb. 172) die charakteristischen Merkmale der neapolitanischen Schüler gegenüber dem römischen Meister durch. Die Einwirkung des römischen Monumentalstiles, verbunden mit venezianisch-byzantischen Elementen, zeigt noch das Mosaik in S. Restituta, das wohl 1322 von Lellus (oder Lello) aus Venedig gearbeitet wurde. Maria thront in frontaler Haltung auf einem reichverzierten Thron zwischen dem hl. Januarius und der hl. Restituta. Venturi erkennt hier schon die Einflüsse von Simone Martini, die mir aber nicht so maßgeblich zu sein scheinen, wie auf der Tafel mit dem Erzbischof Umberto di Montauro († 1320) im erzbischöflichen Palast. Die bedeutendste Leistung der trecentistischen Malerei in Neapel erhielt sich in S. Incoronata (Abb. 251). (Schubring, Rep. f. Kw. 1900 S. 345.) Vor allem sind die Gewölbemalereien inhaltlich interessant durch die Darstellung der hl. Sakramente, wie wir sie fast gleichzeitig auch in den Reliefs des Florentiner Campanile fanden. Daneben stellt der Meister die Verherrlichung der Kirche durch die königliche Familie dar. An den Seitenwänden erhielten sich in sehr zerstörtem Zustande Szenen aus dem Alten Testament, wie Jakob, dem der Tod Josephs gemeldet wird, Samsons Zerstörung des Tempels, Josephs Versuchung und Gefangenschaft, Moses Auffindung und die Erscheinung Gottes im brennenden Dornbusch, ferner Szenen aus dem Marienleben. Stilistisch läßt der Meister der Fresken verschiedenartige Einflüsse erkennen. Die komplizierte Raumdarstellung und die weiche Formengebung erinnern an Simone, dagegen scheint er in der Physiognomik vor allem durch Giotto beeinflußt zu sein. Da er aber in der glänzenden räumlichen Anordnung über Simone sich hinaus entwickelt, wird die Entstehung der Fresken um die Mitte des Jahrhunderts anzunehmen sein. Ob Roberto Oderisio, von dem sich eine Kreuzigung in S. Francesco zu Eboli erhalten hat, als Meister in Betracht kommt, wie Angeluzzi (Lettere sulla chiesa dell' Incoronata) glaubt, ist sehr fraglich. Dafür ist die Kreuzigung eine zu schwache Arbeit. Doch zeigt auch dieser Meister die für die Neapeler Kunst charakteristische Mischung von florentinischer und sienesischer Art (Berenson, Rep. 1900 S. 448; Art in America 1923 S. 69). Die stark zerstörten Fresken in S. Lorenzo Maggiore mit der Verkündigung, Verlobung Mariä, Geburt Christi und andere Marien-Szenen führen diese Richtung weiter. Die übrigen Reste mit Wandgemälden in Neapel sind leider so zerstört, daß sie nicht mehr kunsthistorisch gewertet werden können. Auch die Werke der Tafelmalerei sind fast alle verloren, bis auf einige Bilder aus S. Incoronata (jetzt im Museum). Sicher sind aber noch weitere

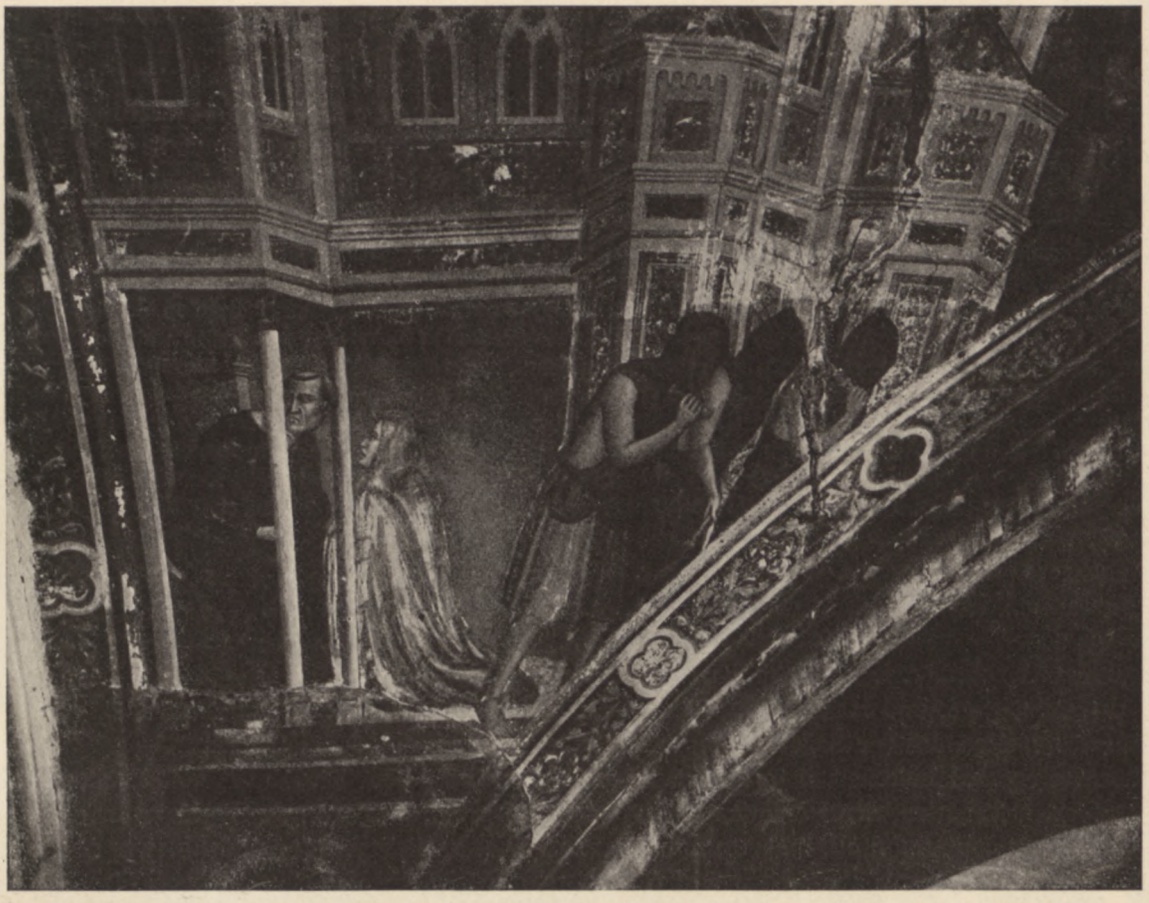


Abb. 251. Die Beichte. Neapel, S. Incoronata

Arbeiten in kleineren Kirchen verborgen, so daß man später einen besseren Überblick gewinnen wird, als wie ihn jetzt das schrullenhafte Werk von W. Rolfs (Geschichte der Malerei Neapels 1910) bietet.

Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien 1860. — Bertaux, S. Maria Donna Regina, Soc. nap. di storia patr. I 1899. — Graf Erbach von Fürstenau, L'Arte 1905, S. 1.

E. Oberitalien.

13. Jahrhundert.

Es ist schwierig, einen klaren Eindruck von dem Verlauf und den Strömungen der oberitalienischen Malerei zu gewinnen, da der Denkmälerbestand ein allzu geringer ist. Doch entspricht die Entwicklung der in Mittelitalien. Wie hier macht sich der starke byzantinische Einfluß im 12. Jahrhundert bemerkbar. So bestimmen die byzantinischen Züge den Charakter des Apsismosaiks von S. Ambrogio in Mailand, wenn auch daneben Anlehnungen an die frühen mittelalterlichen Werke vorhanden sind, wodurch Kraus bewogen wurde, das Werk statt dem 12., dem 9. Jahrhundert zuzuweisen. In Venedig ist das Übergewicht der östlichen Kunst so stark, daß ihr gegenüber der italienische einheimische Charakter völlig in den Hintergrund tritt. So

gehörte die Hauptleistung des 13. Jahrhunderts, die Mosaikenzyklen in S. Marco, rein der byzantinischen Kunst an (s. Wulff, Handb. II S. 577).

Über Venedig dringt die byzantinische Kunst nach Oberitalien vor. Die Wirkung zeigt sich in den Miniaturen des Giovanni Gaibano (1259), der ein Epistolar — jetzt in Padua, Dom, — illuminierte. Die Einflüsse lassen sich vor allem in den Fresken aus der Geschichte Johannes des Täufers im Baptisterium von Parma, dem bedeutendsten Denkmal der oberitalienischen Malerei des 13. Jahrhunderts erkennen. (Testi, Le Baptistère de Parme 1916.)

Verschiedene Meister lassen sich in den Fresken unterscheiden. Der Stil ist lebhaft bewegt, die Handlung mit starker Spannung erfüllt. Die Köpfe der Personen sind ausdrucksvoll, die Farbengebung mit weißen Lichtern von den byzantinischen Vorbildern abhängig. Eine thronende Madonna zwischen Heiligen in S. Vincenzo zu Galliano steht diesen Fresken nahe. Auch einige Reste von Fresken in S. Ambrogio zu Mailand lassen ähnliche Strömungen wie in Parma erkennen. Eine thronende Madonna, ein segnender Christus, ein Bittflehender und Heilige, wohl schon aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, die erhalten sind, zeigen eine starre, schematische Faltengebung und unbewegte Haltung. Die Vorbilder nehmen auch diese Künstler aus der byzantinischen Kunst. Stilistisch bilden diese Arbeiten eine Parallele zu den Fresken von Anagni. Kleinere Bruchstücke finden wir noch in einigen anderen Städten; so in S. Teodoro zu Pavia einen hl. Bischof, im Dom zu Piacenza eine Madonna, in der Kirche del Gradaro zu Mantua ein Abendmahl und in S. Zeno zu Verona unter den Fresken des 14. Jahrhunderts einige Darstellungen von Heiligen.

Literatur: Toesca a. a. O. — van Marle a. a. O. I S. 548 ff.

14. Jahrhundert.

Im 14. Jahrhundert sind die lokalen Schulen schon klarer im Stil unterschieden; die Eigenarten der einzelnen Städte treten deutlich in Erscheinung. Vor allem aber heben sich die Charaktere der Landschaften in großen Zügen voneinander ab. Die Kunst von Piemont, der Lombardei, Venetien, der Romagna und der Marken prägt sich in ihren Werken klar aus, besonders nachdem der Einfluß der byzantinischen Kunst zurückgedrängt und überwunden wird. Bedeutende Einzelpersönlichkeiten fehlen in Oberitalien, wie in der gleichzeitigen Plastik, und hierdurch starke, individuelle Leistungen. Aus diesem Grunde macht sich auch der Einfluß Giottos auf Oberitalien stark geltend. Seine Arbeiten in Padua, Ravenna, Rimini und — vielleicht — Mailand beeinflussen nachhaltig die Kunst der umliegenden Landschaft. Nur Altichiero aus Verona ragt über den Durchschnitt der übrigen Maler heraus.

Venedig.

Langsam befreit sich die venezianische Malerei aus der byzantinischen Tradition und gewinnt einen selbständigen Charakter.

Das Fresko in SS. Apostoli mit der Kreuzabnahme (Abb. 252) und Grablegung läßt zum ersten Male, wenn auch zaghaft, so doch schon eine selbständige Leistung erkennen. (Moschetti, L'Arte 1904 S. 396.) Dabei wird das byzantinische Schema beibehalten. (Vgl. Grablegung Brescia, S. Francesco.) Selbständiger sind die Porträts der beiden knienden Stifter neben dem Relief des hl. Donatus (1310) in Murano, Dom. Die altertümliche Weise erhält sich neben solchen frischeren Regungen noch bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts. Das zeigt das große Polyptychon in der Akademie (Nr. 21) mit der Krönung Mariä im Mittelfeld, der Franziskuslegende in der oberen Reihe der Seitenflügel, in deren unteren beiden Teilen sich je 4 christologische Szenen befinden. Vor allem zeigen die Christusszenen in der feinen Goldzeichnung der Gewandfalten den Einfluß byzantinischer Mosaiks und Emails. In den Darstellungen aus der Christuslegende ist ein Fortschritt bemerkbar durch das Hereinklingen giottesker Motive. Van Marle erkennt hier wie in der Marienkrönung der Brera (Nr. 227) schon die Hand des Maestro Paolo. Diese altertümliche Art hält sich in provinziellen Arbeiten noch länger. Zu dieser Gruppe ist die Tafel der Akademie (Nr. 26) mit 5 Szenen aus der Passion und dem Jüngsten Gericht zu rechnen, die Venturi zusammen mit dem Diptychon in München,

Altichiero. Der heilige Georg tauft den König Sevio. Fresko in der Cappella San Georgio in Padua
(Phot. Alinari)

Abb. 252. Kreuzabnahme. Venedig, SS. Apostoli

Pinakothek (979—980) und einer Tafel in Rom, Palazzo Venezia der Schule Cavallinis zuschreibt. Das trifft für die Tafel der Akademie nicht zu, die ausgesprochen venezianischen Charakter trägt. Verwandt sind 5 Täfelchen mit Passionsszenen der Berliner Galerie (Abb. 253), die ihren altertümlichen Formen nach wohl ebenfalls provinzielle Arbeit zu sein scheinen und möglicherweise aus der Romagna stammen (v. Marle, Boll. d'Arte 1921 S. 248). Selbst die Werke der bedeutenderen Meister in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zeigen diese eigenartige Vermischung mit altertümlichen Merkmalen.

Maestro Paolo ist die erste hervortretende Persönlichkeit der venezianischen Malerei. Mit seinem Bruder Marcus und seinen Söhnen Lukas und Johannes leitete er einen größeren Werkstattbetrieb, in dem auch andere Arbeiten ausgeführt wurden. So werden 1335 Teppiche entworfen. Von seiner Beliebtheit zeugt, daß er 1346 eine Tafel für die Kapelle im Palazzo Ducale ausführte, die aber verloren ging. 1362 ist Maestro Paolo als verstorben erwähnt.

1333 ist das früheste Werk des Künstlers datiert: der Marientod mit den hl. Franziskus und Antonius aus S. Francesco in Vicenza, jetzt im Museum dort. Die Tafel lehnt sich noch völlig an das byzantinische Schema an. Auch in der feinen Goldzeichnung der Fältelung gibt sich Paulus als treuer Schüler der byzantinischen Schule zu erkennen. Trotzdem befreit er sich in vielen Einzelheiten von der Tradition, vor allem in der Gewandbehandlung der seitlichen Heiligenfiguren. Einen großen Fortschritt zeigt die zweireihige große Tafel für die Pala d'Oro — jetzt an der Rückseite des Altares — die er 1345 mit seinen Söhnen vollendete. Die Weiterentwicklung an diesem Werk, vor allem die glänzende anatomische Wiedergabe des Ecce Homo, mag durch die Hilfe seiner Söhne zu erklären sein. Auch in der Anordnung der 7 Szenen aus dem Leben des hl. Markus in der unteren Reihe der Tafel ist ein freier Zug fühlbar. Doch verwendet der Meister deutlich noch byzantinische Architekturteile als Staffage. Aus dem Jahre 1358 haben sich 2 Tafeln von Maestro Paolo erhalten, die er gemeinsam mit seinem Sohn Giovanni signierte: die ikonographisch interessante Darstellung der Gottesmutter, die dem Kaiser Augustus und der Sibylle erscheint in Stuttgart und die Marienkrönung in Sigmaringen. Die Figuren sind schlanker geworden und die Falten bewegter und anschmiegender. Der Gesichtsausdruck hat völlig die byzantinische Starrheit überwunden. Giovannis Einfluß mag darin wirksam gewesen sein. Verschiedene Arbeiten werden Paolo zugeschrieben; so von Venturi eine Tafel in Piove di Sacco (1332?) mit der thronenden Madonna zwischen 6 Heiligen, die aber Testi wohl mit Recht einem altertümlichen Meister zuschreibt. Den Spätwerken steht das reizende Triptychon der

Abb. 253. Auferstehung Christi. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Abb. 254. Paolo da Venezia (Schule), Maria. Venedig, Akademie

Akademie (Nr. 14, Abb. 254) sehr nahe. Auch das große Polyptychon im Oratorium von S. Martino in Chioggia (1349) mit der thronenden Madonna ist für eine eigenhändige Arbeit zu schwach. (Gigli, Rass. d'Arte 1908 S. 182.)

Die Arbeiten, die Donato und Caterino gemeinsam ausführten, wie die Marienkrönung der Sammlung Querini-Stampalia (1372), in der die Falten der Gewandung in feinen Goldlinien gezeichnet sind, wirken bewußt altertümlich. Dagegen zeigen die Tafeln, die Caterino allein angehören, wie die Marienkrönung in der Akademie (Nr. 16a 1375 und N. 702, Paoletti, L'Arte 1902 S. 126), sowie die thronende Madonna, ehemals im Besitz des Grafen Orsi in Ancona, eine fortschrittlichere Art, die die byzantinischen Eigenarten überwunden hat. Doch sind die Arbeiten etwas derb und schwerfällig.

Die bedeutendste Persönlichkeit unter den venezianischen Künstlern in der zweiten Hälfte des Trecento ist Lorenzo Veneziano. Leider ist sein frühestes Werk, eine Tafel von 1356, ehemals in Verona, verloren; doch läßt sich an der großen Zahl von datierten Arbeiten sein Werdegang verfolgen. Seine große, stark übermalte Tafel mit der Verkündigung zwischen 8 Heiligen von 1357 (Abb. 255) in der Akademie zeigt den fertig entwickelten Künstler in selbständigem Schaffen. Sein Stil ist rein gotisch ohne stärkere byzantinische Anklänge. In dieser Tafel wendet Lorenzo die hellen, lichten Farben an, die charakteristisch für Venedigs Eigenart bleiben. Noch reiner arbeitet sich sein Wesen in den folgenden Tafeln heraus in der Verlobung der hl. Catarina (1359) in der Akademie (Gallerie Ital. V S. 42) und in der thronenden Madonna (1361) in Padua, Pinakothek. In der Wiedergabe der Gewandung ist eine Weichheit, die fast an Jacobello del Fiore gemahnt. Gegenüber der „Verlobung der hl. Catarina" wirkt der große Altar mit dem Tod Mariä zwischen 6 Heiligen von 1366 in der Kathedrale von Vicenza etwas altertümlicher, als ob eine Beeinflussung Lorenzos von der Tafel des Meister Paolo stattgefunden hätte. Die folgenden Werke: die Übergabe der Schlüssel an Petrus von 1369 im Mus. Correr, die Verkündigung zwischen 4 Heiligen von 1371 in der Akademie, 2 verwandte Heilige von 1371 von einem Altar, ebenfalls in der Akademie, und die Madonna von 1372 im Louvre, zeigen die weitere Entwicklung. Die Körperbildung wird plastischer, die Modellierung gewinnt durch die kräftigeren Farben, so daß die Falten schwer und tief wirken. Vor allem offenbart sich sein Fortschritt in der größeren Natürlichkeit des Ausdrucks. So bildet er das Thema menschlich-überzeugender. Eine Madonna in S. Zaccaria ist den Spätwerken nahestehend.

An Lorenzo schließen sich verschiedene kleinere Meister an, die teilweise vom Festlande nach Venedig zuzogen. So ist Nicoletto Semitecolo von ihm abhängig. 1353 wird er mit Donatus zum ersten Male erwähnt. Sonst ist sein Leben noch in Dunkel gehüllt. In seinem Hauptwerk, den 6 Tafeln mit der Sebastianslegende, der Trinität und der Madonna in der Capitularbibliothek zu Padua (1367) geht er vor allem in der perspektivischen Wiedergabe des Raumes und der Lebhaftigkeit der Schilderung über Lorenzo noch hinaus. Dabei mag er auch von der Paduaner Schule, wie von Guariento beeinflußt sein. Seine Fresken mit der Geschichte des Volto Santo in der Capella del Centurione bei S. Maria dei Servi (1370) sind leider verloren.

Die Arbeiten von Giovanni da Bologna, ein Christoforus (1377) in Padua, Museum, eine Madonna mit 4 Heiligen in der Akademie, sind von Lorenzo abhängig (Moschetti, Rass. d'Arte 1903, III S. 36 — Filippini, Rass. d'Arte 1912, XII, S. 103). Auch zeigt sich nun die Wirkung der Paduaner Malerei sowohl von Guariento, der 1365—67 das Paradies im Palazzo Ducale ausführte, wie die Anregungen der Fresken Altichieros in Padua.

Unter den Meistern Venedigs vom Ende des Trecento ragt keiner über ein gewisses Maß handwerklichen Könnens hinaus. Doch werden ihre Arbeiten durch das deutliche Streben nach einer naturalistischeren Auffassung interessant. So bereiten sie den Weg für die Meister des Quattrocento, die Muranesen, die Vivarini und Bellini.

Charakteristisch für diese Schule ist die Kreuzigung zwischen Heiligen von Jacobello Alberengo in der Akademie (Nr. 25), die große Tafel von Jacobello di Bonomo aus S. Arcangelo di Romagna (1385) in der Akademie mit der thronenden Madonna zwischen 6 Heiligen. Besonders letztere erinnert an die Werke Lorenzos. (Paoletti, Rass. d'Arte 1903 III S. 65.)

Abb. 255. Lorenzo Veneziano, Verkündigung. Venedig, Akademie

Literatur: Monticolo, Nuovo archivio Veneto II 1891, S. 321. — Ludwig, Jahrb. d. K. pr. Kunsts. 1903 S. 1; ders., Archiv. Beitrag z. Gesch. der venez. Kunst 1911. — L. Venturi, Pittura Veneziana 1907. — L. Testi, La Storia della pittura veneziana 1909. — Molmenti, Rass. d'Arte III S. 129. — Fogolari, Burl. Magazin 1913, S. 27. — Ferner Crowe and Cavalcaselle III, van Marle IV, sowie Venturi V.

Padua.

In der geistig regeren Sphäre Paduas gedieh auch die Malerei schnell zu reicher Blüte. Die Universität mit ihren großen Interessen, vor allem aber der Hof der Carrara mit seinem Prunkbedürfnis, gaben der Kunst große Anregung. Wie man zu Beginn des Jahrhunderts Giotto schon

Abb. 256. Guariento, Madonna. Padua, Museum

herangezogen hatte, so überträgt man auch in der Folgezeit bedeutenden auswärtigen Künstlern große Aufträge, so Giusto di Menabuoi aus Florenz, Altichiero und Avanzo aus Verona. Merkwürdig gering ist die Wirkung von Giottos Fresken auf die einheimischen Künstler.

Guariento, der uns 1338 als Meister begegnet, wächst noch ganz aus der byzantinischen Tradition. Die Fresken der Arenakapelle haben auf seine Deckenmalereien in der Capella del Capitano (um 1340—50) keinen Eindruck hinterlassen. Erhalten hat sich nur die Madonna (Abb. 256), der hl. Marcus und 28 Engel, die sich heute teils im Museum, teils in Privatbesitz befinden. Vor allem die Engel bewahren noch in der Haltung eine altertümliche Starrheit und Befangenheit. Sein Hauptwerk in Padua, die Fresken in der Palastkapelle mit Szenen aus dem Alten Testament sind fast völlig zerstört. Die Reste werden in der Akademie der Wissenschaften aufbewahrt. Trotz der starken Übermalungen kann man den Stil des Meisters am besten in den Fresken des Chors der Eremitanikirche kennen lernen. Die Grisaillemalerei mit den Planeten und den Lebensaltern und die Szenen aus der Passion in der unteren Reihe der Wand zeigen ihn freier in der Bewegung und lebendiger wie in den früheren Werken. Hier mag der Einfluß Giottos sich geltend gemacht haben. Doch überwindet die Darstellung nicht eine gewisse Nüchternheit. In den Szenen darüber schildert Guariento mit großer Kenntnis der Perspektive das Leben der hl. Augustinus und Philippus. Durch die starke Übermalung scheidet die Marienkrönung über dem Grab des Jacopo da Carrara († 1350) fast für die Forschung aus. — Sein Kruzifix im Museum zu Bassano leitet in seiner fortgeschrittenen Art, die an das Werk der Arenakapelle erinnert, zu dem jetzt abgelösten Fresko des Paradieses aus dem Saal des Großen Rates im Palazzo Ducale zu Venedig über. (Moschetti, L'Arte VII S. 394.) 1365 wurde der Meister berufen, 1367 beendete er die Arbeit. Inmitten der Engel und Seligen thront Christus unter einem großen gotischen Baldachin und krönt Maria. Guariento kehrt nach Padua zurück und stirbt hier schon 1368 (oder 1370). Seine großen historischen Fresken im Palast der Carraresen sind leider völlig untergegangen.

Literatur: Semper, Boll. del Mus. civ. di Padova X S. 99. — Fogolari, L'Arte 1905, S. 122. — Sirèn, Burl. Mag. XXXIX 1921 S. 169. — Fiocco, Thieme-Becker XV S. 172.

Die Richtung Guarientos führt Giusto di Giovanni di Menabuoi fort, der wohl aus Florenz einwanderte. Seine Darstellungen leiden noch stärker an einem Mangel an Bewegung. Seine Begabung liegt auf dekorativem Gebiete. In den Fresken des Baptisteriums (um 1380) kann man seine Art am besten kennen lernen. Da diese Fresken stark übermalt sind, läßt sich über seine Farbengebung kein sicheres Urteil fällen. In der Raumanordnung ist er schwächer wie Guariento (Abb. 257). Die Figuren stehen gedrängt und unübersichtlich. Rein dekorativ ist die Darstellung der Himmlischen Glorie in der Kuppel. An den Wänden sind Szenen aus der Genesis und dem Leben Christi dargestellt, wobei Anklänge an Giottos Arenafresken vorhanden sind. Ebenso trocken wirken die Fresken in der Capella S. Luca (1382) im Santo mit der Geschichte der hl. Philippus und Jacobus. Ganz sicher ist die Zuschreibung an Giusto nicht, da der Anonimo des Morelli sie, wie auch die Fresken im Bapisterium, für Arbeiten des Giovanni und Antonio di Padua hält. Sie zeigen aber große Verwandtschaft mit Zeichnungen Giustos in seinem Skizzenbuch in Rom, Gal. nazionale, das interessante Skizzen der Tugenden, Künste, Heilige, berühmter

Männer enthält und das Venturi mit den verlorenen Fresken in der Kapelle des hl. Augustinus in der Eremitanikirche in Zusammenhang bringt, von denen nur einige wenige Reste erhalten sind.

Für die Entwicklung zur Renaissance geben diese Skizzen einen wichtigen Aufschluß in ihren realistischen und antikisierenden Tendenzen. Von den Tafelbildern Giustos kann nur die Krönung Mariä (1367) in der National-Galerie zu London als erhalten angesehen werden. Der Künstler starb um 1397. Literatur: Venturi, Le Gallerie naz. it. IV; V, S. 391, ders. L'Arte 1903 S. 79. — Ferner Schlosser, Jahrb. d. K. Slg. d. all. K. Wien 1896 und 1902 S. 279.

Literatur: Volkmann, Padua 1904. — Moschetti, Padova 1912.

Verona.

Der Besitz an erhaltenen Malereien aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts ist in Verona sehr gering.

Abb. 257. Giusto di Menabuoi, Kreuzigung. Padua, Baptisterium

Einige Fresken in S. Fermo (1321), die Darstellung des Daniele Gosmerio, des Guglielmo Castelbarco und einer Märtyrerin stehen unter dem Eindruck Giottos und sind unbedeutend. Noch schwächer sind die Fresken in S. Zeno: ein Kreuz, eine Madonna und Heilige, die an die Fresken in Parma, Baptisterium und Domkrypta, erinnern. Zu diesen frühen Malern gehört auch Turone, von dem sich eine Tafel (1360) mit der Trinität, Marienkrönung und 4 Heiligen im Museum erhalten hat. Er zeigt ebenfalls keine stärkere malerische oder dramatische Begabung. Schlosser schreibt ihm die Kreuzigung in S. Fermo zu.

Zwei Maler erwachsen nun der Kunst der Stadt, die den Ruhm der veroneser Schule begründen, Altichiero und Avanzo. Fast stets treffen wir beide Meister bei gemeinsamer Arbeit, so daß es auch schwer ist, ihr Werk voneinander zu trennen.

Ihre erste überlieferte — heute verlorene — Arbeit ist die Ausmalung des Festsaales im Scaliger-Palast, der 1364 fertiggestellt war. (Savonarola, in Muratori XXIV S. 1169.) Vasari berichtet, daß im Anschluß an Josephus der Kampf um Jerusalem dargestellt war. Bei der Bedeutung der Arbeit wird Altichiero schon ein anerkannter Künstler gewesen sein, und wir können annehmen, daß er wohl nicht jünger wie 30 Jahre war. Er war als Sohn eines Domenico in Zevio geboren. Durch die Fresken im Schloß von Verona, die wohl dem befreundeten Herrn von Padua Francesco Carrara gefielen, erhielten die Künstler um 1370 den Auftrag zur Ausmalung des großen Saales im Palast in Padua mit Szenen aus dem Jugurthinischen Krieg. Die Ansicht Schlossers (Jahrb. d. K. S. d. a. K. XVI, S. 145), der in den Miniaturen des Petrarca der Darmstädter Bibliothek Nachbildungen der verlorenen Fresken sieht, ist wohl irrig. Erhalten haben sich aber in Padua zwei religiöse Zyklen der beiden Künstler in der Kapelle S. Felice im Santo (s. S. 189), für die Altichiero 1379 die Schlußzahlung erhielt, und im Oratorium

des hl. Georg, das 1377 gebaut und 1384 vollendet wurde. Die Mitarbeit des Avanzo an dem ersten Werk bestätigt uns Savonarola und der Anonimo Morelli. In der Capella S. Giorgio zeichnete auch Avanzo (Über die Schreibweise des Namens s. Biàdego, Il pittore Jacopo da Verona 1906. — Testi a. a. O. I S. 284. — Moschetti, Boll. del Museo di Padova 1907).

Die Kapelle S. Felice ist völlig ausgemalt. Die Rückwand, die durch die Architektur dreigeteilt ist, nimmt eine große Kreuzigung mit vielen Beifiguren ein. Die Fensterwand ist Maria mit den Stiftern und Heiligen vorbehalten. Die übrige Kapelle ist mit der Legende des hl. Jacobus ausgeschmückt. An der Decke befinden sich in Medaillons Christus, die Propheten, Evangelisten und Kirchenväter.

In dem einfachen langgestreckten Oratorium des hl. Georg wird die linke Wand von der Legende des hl. Georg (Taf. XI) und der Stifterfamilie mit der Madonna ausgefüllt. Auf der rechten Wand befindet sich die Legende der hl. Lucia. Der heute unleserliche Name des Avanzo war auf dem Bilde der Bestattung angebracht. In der oberen Reihe wird die Legende der hl. Katharina erzählt. An der schmalen Eingangswand befindet sich die Verkündigung, Anbetung, Darbringung im Tempel und Flucht nach Ägypten, an der Rückwand die Kreuzigung. Es ist noch nicht gelungen, den Anteil beider Maler an den Fresken klar voneinander zu trennen. In der Kapelle S. Felice sehen die meisten Forscher die Kreuzigung als Werk Altichieros an; sie schwanken dagegen bei den Fresken in dem Oratorium, wie weit hier die Hand Altichieros oder Avanzos zu erkennen ist. Man wird sich an die Tatsache halten müssen, daß die letzte Szene der Lucialegende von Avanzo signiert ist und daher wohl auch von ihm ausgeführt wurde. Deutlicher ist der Unterschied in verschiedenen Szenen der Georgslegende, wie der Tötung des Drachens. Hier wird Altichiero der Schöpfer sein. Dagegen zeigen verschiedene Szenen eine Vermischung dieser beiden Stile, so daß in vielen Fällen anscheinend gemeinsame Arbeit vorliegt. Daneben kann man noch die Hand von Gehilfen unterscheiden. So in der Capella Felice in einigen Szenen aus der Legende des hl. Jacobus, die im großen und ganzen Avanzos Stil nahestehen. Hier ist eine Beziehung zu den Fresken der Capella S. Lucca vorhanden und zu Giustos Stil. Altichiero ist lebhafter wie Avanzo. Die Handlung wirkt bei ihm dramatischer und realistischer, wie es die Kreuzigung der S. Felice Kapelle, die Drachentötung oder die Taufe des Königs im Oratorium zeigen. Dabei verteilt er seine Figuren übersichtlicher im Raume und verwendet eine perspektivisch glänzend gesehene Architektur in illusionistischerer Weise mit festem Aufbau, zu der die Personen in einem richtigen Verhältnis stehen. Auch in den Szenen, die in der freien Landschaft spielen, ist diese realistischer gesehen und tiefer aufgebaut wie bei Avanzo. Seine Farbengebung bildet zum erstenmal in der oberitalienischen Malerei einen wichtigen Teil des Bildganzen; sie ist lebhaft, konstrastreich, ohne dabei hart zu wirken. Dadurch erhält auch die Gewandung ein naturgetreues Aussehen. Die Falten ordnen sich dem Körper unter und sind plastisch modelliert. Avanzo wirkt Altichiero gegenüber ruhiger. Die Christusszenen der Rückwand des Oratoriums kennzeichnen seinen undramatischen Sinn. Er spart mit den Bewegungen, dabei ballt er die Gruppen stärker zusammen. Hierdurch verkleinert er den Raum. Seine Architekturen wirken kulissenhafter, wie aus einem Mysterienspiel entlehnt. Die Farbgebung ist härter und nicht so nüancenreich. Doch muß man sich hüten, nach diesen Kriterien nun die Scheidung der beiden Meister auf alle Fresken durchführen zu wollen, dazu ist die Zusammenarbeit zu stark, wie vor allem der Georgszyklus beweist.

Die lebenswahre Kunst der beiden großen veroneser Meister beeinflußt deutlich die folgende Malerei Paduas und der benachbarten Städte. Noch Mantegna soll nach Vasaris Bericht voll Staunen vor den Werken Altichieros gestanden sein. Die Paduaner Fresken zeigen die erste große Leistung der oberitalienischen Kunst im realistischen Sinne, auf die die Kunst der Renaissance aufbauen konnte. Wohl sind Giottos Einflüsse noch fühlbar, aber sie sind der eigenen Art angepaßt und verarbeitet.

In Padua läßt sich der Einfluß Altichieros in dem Marienzyklus von S. Michele erkennen, den Jacopo aus Verona um 1397 ausführte. Auch die Miniaturen des „Codice Carrarese" im Museo civico mit den Darstellungen der Paduaner Fürsten schließen sich mehr an Altichiero wie an Guariento an. Völlig in dem Stile Altichieros ist die Marienkrönung mit der Verkündigung über dem Sarkophag des Francesco Dotto († 1370) in der Eremitani-Kirche gemalt. 1382 gehört Altichiero noch der Paduaner Malergilde an, doch scheint er in seinen letzten Jahren wieder nach Verona zurückgekehrt und dort tätig gewesen zu sein. Das beweist das Fresko in S. Anastasia über dem Grab der Cavalli mit der Stifterfamilie vor Maria (um 1390), das den Stil der Paduaner Werke in noch gereifterer Form zeigt. Die Darstellung des hl. Gimignanus in derselben Kapelle leitet schon zur Renaissance über.

Einige Kreuzigungsdarstellungen lehnen sich stark an Altichieros Art an, vor allem das Fresko aus S. Trinità zu Verona, jetzt im Museum, in seiner klaren Gruppierung und seinen kräftigen Farben, in S. Fermo über dem

Haupteingang, und schon fortgeschrittener das Werk im Chor von S. Zeno, das bereits zu den Meistern der Renaissance, wie Stefano da Zevio, überleitet. Die Fresken neben der Kanzel von S. Fermo von Martino (1396) stehen in ihrer perspektivischen Durchbildung fast auf dem Boden des neuen Stiles.

Literatur: Förster, Die Wandgemälde der S. Georgenkapelle in Padua 1841. — P. Schubring, Altichiero und seine Schule 1898. — Biàdego, Verona 1909. — Muñoz, Madonna Verona II 1908, S. 1. — Schlosser, Oberitalienische Trecentisten 1921. — van Marle IV.

Modena.

In Modenas Kunst treffen sich verschiedene Strömungen, die die charakteristische lokale Note etwas zurückdrängen. Von Venedig und Rimini sowohl wie von Toskana aus machen sich Einwirkungen geltend. Die bedeutendsten beiden Maler Tommaso Barisini und Barnaba nehmen auf ihren Reisen eine Fülle von Eindrücken in sich auf. Tommaso arbeitet in Böhmen und Treviso, Barnaba in Genua und Pisa.

Der bedeutendste Meister der Trecentomalerei hier ist Tommaso. Um 1325 (oder 1326) geboren, wird er schon 1349 nach Treviso berufen (G. Bertoni — E. P. Vicini, L'Arte 1917 S. 350), wo er 1352 die Fresken im Kapitelsaal von S. Niccolò ausführte. Es sind 40 Figuren, Heilige und Priester, vor allem Dominikaner. Die Personen sind ausgezeichnet individuell behandelt. Ebenso sicher beherrscht Tommaso die räumliche Einordnung der Figuren in einzelne Nischen. Im folgenden Jahre malt er in der Kirche von S. Niccolò eine Madonna und eine Reihe Heilige sowie Fresken in S. Francesco. Seine bedeutendste Leistung in Treviso sind die Fresken aus der Legende der hl. Ursula für S. Margherita, jetzt im Museum (Bailo, Boll. del Museo Trivigiano 1886). Sie zeigen die ungehemmte naive Erzählerfreude der oberitalienischen Kunst. Die Architektur ist zwar noch nicht wie bei Altichiero in den richtigen Maßstab zu den Figuren gesetzt, doch bewegen sich die Personen locker im Raum. Ihre Gebärden sind ausdrucksvoll. Die modische Gewandung ist in realistischer Weise behandelt. Zwei Tafelbilder, die Tommaso bei seinem Aufenthalt in Böhmen auf Karlstein ausführte, haben sich erhalten. Van Marle spricht neuerdings die Fresken Tommaso ab und sieht einen Einfluß von Altichiero. 2 Tafeln eines Altares mit der Halbfigur der Madonna und ein Ecce Homo befindet sich noch auf Karlstein, das andere Gemälde, ein Triptychon mit der Madonna zwischen 2 Kriegerheiligen von derselben Burg, befindet sich jetzt im Wiener Museum. Die beiden Arbeiten zeigen neben dem oberitalienischen Grundcharakter, den auch die Fresken in Treviso zeigten, einen Einfluß der sienesischen Kunst. Auch nordische Züge machen sich bemerkbar. Die beiden in Italien befindlichen Altäre mit der thronenden Madonna in den Galerien von Modena und Bologna (Nr. 228; Venturi, L'Arte 1924 S. 14) gehören einer früheren Stufe des Meisters an. Sie sind altertümlicher wie die Altäre von Karlstein: das beweisen die byzantinischen Anklänge. Man erkennt hier, daß auch Tommaso aus der byzantinisierenden Schule herauswächst und über die Fresken von Treviso zu den reifen Leistungen in Böhmen gelangt, die dann die byzantinischen Einflüsse überwunden haben. Auch Neuwirth, Schlosser, Bertoni-Vicini und Venturi nehmen die späte Entstehung der Arbeiten in Böhmen an, während Testi den Aufenthalt in Böhmen in die Jugendzeit verlegt. Nahestehend ist eine Tafel mit der thronenden Madonna in Cremona, Museum (Nr. 245).

Über die Beeinflussung der böhmischen Malerei durch Italien s. Burger, Handbuch I S. 121 — ferner Neuwirth, Mittelalterl. Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in B. Forsch. z. Kstg. Böhmens I 1896. — Schlosser, Jahrb. d. K. S. d. a. K. 1898 S. 240; ders., Oberital. Trecentisten. — Bertoni-Vicini, Atti e Mem. d. R. Deputaz. di St. P. per le Prov. modenese S. V., III 1904 S. 141.

Barnaba da Modena ist altertümlicher wie Tommaso und überwindet auch in seinen späten Werken nie völlig die byzantinische Manier. Seine Gewänder zeigen stets die mit Gold aufgelegte Fältelung. Einen großen Teil seines Lebens verbringt er in Genua, wo wir 1364 (Aru, Boll. d'Arte 1921 S. 272), 1367, 1370, 1377 und 1383 von ihm Kunde haben. 1380 wird er nach Pisa berufen, um dort die Rainerlegende nach Andreas Tod zu vollenden, wozu es aber nicht kam. Eine Madonna aus dieser Zeit bewahrt das dortige Museum. Seine künstlerische Entwicklung, die kaum Fortschritte zeigt, läßt sich an seinen datierten Arbeiten verfolgen. Die früheste Tafel mit der thronenden Madonna von 1367 befindet sich im Frankfurter Museum. 1369 entstand die Madonna in Berlin, 1370 in Turin (Abb. 258), 1374 die bei Lord Wensley, 1377 die in Alba. Venturi schreibt dem Künstler ferner eine Himmelfahrt Christi, in der Sammlung Pasini in Rom zu. Weitere Arbeiten s. bei van Marle (a. a. O. IV S. 382).

Literatur: Supino, Riv. d'Arte 1905 S. 13. — Toesca, L'Arte 1906 S. 461. — Perkins, L'Arte 1915 S. 222. — Gamba, Dedalo 1924 S. 535.

Abb. 258. Barnaba da Modena, Madonna. Turin, Gallerie

Serafino Serafini, der für seine Vaterstadt Modena den Altar des Domes ausführte (1384), lebte meist in Ferrara und steht stark unter dem Einfluß Guarientos. Von seinem Sohne Paolo finden wir Arbeiten in Barletta.

Literatur: Bertoni-Vicini, L'Arte 1904 S. 287.

Die Romagna und die Emilia.

Den Mittelpunkt der Malerei für diese Landschaft bilden die beiden Städte Bologna und Rimini, deren Schulen befruchtend auf ihre Umgebung einwirken. Bis nach Umbrien können wir den Einfluß der Schule von Rimini verfolgen. Auch hier sehen wir, wie in Modena durch die Lage zwischen Venetien und Toskana von beiden Seiten Einflüsse eindringen. Die neuere Forschung (van Marle, Boll. d'Arte 1921 S. 248) erkannte, wie die ältere Kunst von Rimini durch Cavallini beeinflußt wird, während auf das fortgeschrittene Trecento Giotto (Brach, Giottos Schule i. d. Romagna. — Sirèn, Burl. Magaz. 1916 S. 272) als maßgebender Meister einwirkt. Dabei bleibt aber doch ein starker Lokalcharakter in der Malerei bestehen, nur muß man sich hüten, diese Einflüsse zu überschätzen. Der trockene, etwas provinzielle und archaisierende Stil scheidet sich deutlich von dem der Nachbargegenden. Die Schule von Rimini scheint die bedeutendste und selbständigste gewesen zu sein. Ihre Wirkung sehen wir in den Fresken von S. Maria in Porto bei Ravenna, in Pomposa und Tolentino.

Giuliano da Rimini ist der erste Meister im 14. Jahrhundert, von dem sich Arbeiten erhalten haben. Sein großer Altar aus dem Dom von Urbania (1307), jetzt in der Sammlung Gardner, Boston, mit der Madonna zwischen 8 Heiligen zeigt eine ausgesprochen künstlerische Persönlichkeit. In die Nähe dieses Altares rückt Sirèn die Tafel für S. Maria in Cesi (1308) mit der Madonna zwischen Engeln, Johannes und 9 Aposteln, während van Marle sie der Cavallinischule zuschreibt. Alle diese Arbeiten aber stehen, wie van Marle mit Recht beweist, nicht auf der Stilstufe Giottos, wie Brach annimmt, sondern tragen altertümlicheren Charakter und mögen von Cavallini beeinflußt sein. Sicher schließt sich Giuliano zeitlich an Cavallini an, wobei es aber unsicher ist, ob er die Arbeiten römischer Meister selbst kannte. Schon Brach schrieb Giuliano die frühen Fresken im Refektorium von Pomposa zu, und auch Sirèn (Burl. Magaz. 1916 S. 272) rechnet hier das letzte Abendmahl (Abb. 259) und Christus zwischen Heiligen in der Abtei den Werken Giulianos zu.

Von Pietro da Rimini hat sich ein Kruzifix in Urbania erhalten. Er überwindet die byzantinisierende Starrheit Giulianos. Die Darstellung ist realistischer, die Körperproportionen sind natürlicher, die Gewandbehandlung ist klarer und ordnet sich dem Körper unter. Den Stil Pietros erkennt Sirèn in den Fresken aus dem Marienleben von S. Maria in Porto fuori bei Ravenna wieder. Chor und Seitenkapellen der Kirche sind völlig ausgemalt und lassen die Hände verschiedener Mitarbeiter erkennen. Sirèn nimmt an, daß auch Giuliano noch an den Fresken des Marienlebens arbeitete. Außerdem zeigt sich in den Fresken schon der Stil von Giovanni Baronzio. Seine Art lernen wir in einer Tafel von 1345 in der Galerie von Urbino kennen. Das Thema ist eigenartig. Zu Füßen der thronenden Maria, neben der 2 Engel stehen, spielt das kleine Christuskind. Die 4 Szenen aus dem Leben Christi daneben zeigen den Stil der Fresken von S. Maria in Porto. Giovanni Baronzios Entwicklung über die Art Giulianos hinaus zeigt sich vor allem in seiner ausgezeichneten Raumdisposition. In seiner klaren Darstellung der Körper erkennen

Abb. 259. Giuliano da Rimini, Abendmahl. S. Maria di Pomposa, Abtei

wir die Beeinflussung von Giotto. Möglicherweise arbeitete der Meister auch an den Fresken mit dem Alten und Neuen Testament. Die weiteren Arbeiten, die vor allem van Marle (Boll. d'Arte 1921 S. 248) und Sirèn (Burl. Magaz. 1916) ihm zuweisen, sind nicht völlig gesichert. Nach Hermanin (Boll. della soc. di Filol. romana 1905 S. 65) wären dem Meister auch die Ausführung der Fresken von S. Niccolò in Tolentino mit der Legende des hl. Nikolaus zuzuschreiben, die mit der Tafel in Urbino eine große Verwandtschaft zeigen. Vor 1362 starb der Meister.

Über weitere Arbeiten vgl. Calzini, L'Arte 1907, S. 153. — Ders. in Thieme-Becker II S. 520. — Scatassa, Arte e Storia 1904. — Vitzthum, Sitzungsber. der Berl. Kunsth. Gesellsch. 1905 S. 92. — Colasanti, L'Arte 1907 S. 409. — L. Venturi, L'Arte 1915 S. 1. — Van Marle a. a. O. IV.

Aus der Übergangszeit zur Renaissance haben sich in S. Agostino zu Rimini Fresken erhalten, die Filippini (Boll. d'Arte 1921 S. 1) Bitino da Faenza zuschreibt, und die eine Verwandtschaft mit seinem Altar von S. Giuliano zu Rimini (1408) zeigen, der das Bild des hl. Julianus und Szenen aus seiner Legende gibt. Sowohl in seiner Altartafel wie in den Fresken mit der Johanneslegende und dem Jüngsten Gericht schließt sich Bitino noch der giottesken Richtung des Trecento an.

Die Schule von Rimini hat enge Beziehungen zu Bologna. So arbeitet an den Fresken von S. Maria di Pomposa auch Vitale da Bologna mit. Filippini (Boll. d'Arte 1912 S. 13) findet seinen Stil hier in den Fresken mit dem Jüngsten Gericht, den Evangelisten, dem segnenden Christus und in der Legende des hl. Eustachius. Die Ähnlichkeit mit den Tafelbildern Vitales, wie der Madonna (Nr. 203; a. 1320?) und der hl. Helena vor dem Kreuz (Nr. 328) in der Pinakothek von Bologna, sowie der Madonna in der Galerie Davia-Bargellini (a. 1345) ist augenscheinlich. Seine späteste Arbeit, ein Polyptychon mit der Krönung Mariä von 1353 befindet sich in S. Salvatore. Diesen Arbeiten ist die stillende Madonna in S. Martino (Gerevich, Rass. d'Arte 1910 S. 30) sehr verwandt. Die Farben Vitales sind hart und etwas trocken.

Neben Vitale ist Simone dei Crocifissi einer der am meist beschäftigsten Meister in Bologna. Sein Stil, der etwas trocken ist, leitet in seinen realistischen Formen zur Renaissance über. Seine Hauptwerke sind einige Kruzifixe (Abb. 260), von denen die besten Beispiele in der Pinakothek und im Museum von S. Stefano sich erhalten haben. Ebendort befinden sich von ihm 3 Tafeln mit je 3 Heiligen und 2 Bilder mit der Krönung Mariä (Nr. 474 und 164).

Verschiedene kleinere Meister bereichern das Bild des Kunstlebens in Bologna. — So arbeitet Jacopo

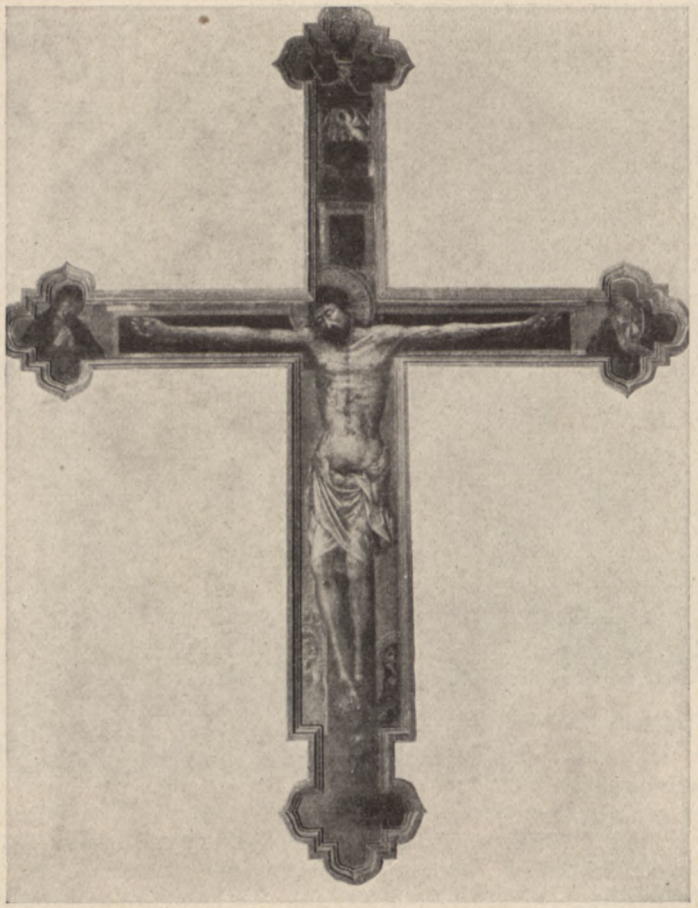


Abb. 260. Simone de Crocifissi, Kruzifix.

Avanzi mit Simone an den Fresken der Kirche Mezzaratta. Er ist trocken in seiner Art. Pietro da Bologna, dessen stark zerstörtes Kruzifix von 1348 sich in der Pinakothek befindet, ist ohne eigene Bedeutung. Von Andrea da Bologna, der als Miniator und Tafelmaler tätig war, besitzt die Gallerie in Fermo eine große Altartafel von 1369 (Filippini, Boll. d'Arte 1911, S. 50).

Literatur: Baldani, R. Documenti e studi p. c. d. R. Deput. di st. patria per la Romagna III S. 375. — Frati, Dalmasio e Lippo dei Scanabecchi e Simone dei Crocifissi; Atti e mem. della R. dep. di Storia patria per la Romagna 1909. — Filippini, Rass. d'Arte 1912 S. 103 — zusammenfassend: Brach, Giottos Schule in der Romagna 1902. — Über die unbedeutenden Schulen von Faenza, Forli und Ferrara s. Crowe and Cavalcaselle. — Brach a. a. O. — Van Marle a. a. O. IV.

Mailand und die Lombardei.

Auch in der Lombardei ist die Zahl der erhaltenen Werke aus dem 14. Jahrhundert so gering, daß es schwer ist, hier die Entwicklung klar zu erkennen. Das künstlerische Zentrum ist — wie es auch die Bildhauerei zeigte — Mailand, das durch große Aufträge, die hauptsächlich von den Visconti ausgingen, die besten Kräfte an sich zieht. Die meisten Maler wanderten aus dem Norden der Lombardei mit den Städten Como, Campione und Bergamo ein. Aus diesem Teil des Landes gehen die stärksten Talente hervor und beeinflussen den Stil Mailands. Auch der größte Meister des oberitalienischen Trecento Giovanni da Milano ist ein Comaske.

Der Stil der lombardischen Malerei ist streng. Die Formengebung zeigt einen spröden und harten Charakter, der auch das Merkmal der Plastiken der Campionesen ist. Gegenüber der Malerei Venetiens fällt der Mangel rein malerischer Werte auf. Die fast nordische Freude an der Linie beherrscht diese Malerei, nicht das Ringen um Farbwerte. Der Aufbau des Bildes ist hierdurch fester. Die Abkehr von dem byzantinischen Stil des Dugento zeigt sich schon in den ersten Dezennien des 13. Jahrhunderts. Nur einige Meister, wie der Künstler der Taufe Christi in S. Francesco zu Lodi oder des segnenden „Christus in der Mandorla" in der Chiesa rossa zu Mailand halten noch an dem alten Stil fest; in den Fresken mit der Legende der hll. Liberata und Faustina in Como, Broletto hat sich der neue Stil völlig Bahn gebrochen. Die Figurenanordnung ist zwar noch eine flächenhafte, aber die Symmetrie des Aufbaues ist gelockert, die Handlung mit lebendigem Geiste erfüllt. Wie weit der Umschwung durch die Einflüsse von Toskana, vielleicht durch den Mailänder Aufenthalt Giottos, bedingt ist, ist nicht klar. Wahrscheinlich wirkt auch die französische Malerei, besonders durch die eingeführten Miniaturen, befruchtend auf die oberitalienische Kunst ein. Die Fresken mit der Christusgeschichte in S. Abondio zu Como (um 1350, Abb. 261) tragen schon rein gotischen Charakter. Das zeigt sich vor allem in der Wiedergabe des Innenraumes, wo der Künstler eine geschlossene Raumdarstellung zu geben versucht, wie die Szene mit der Verleugnung Petri beweist.

Abb. 261. Flucht nach Ägypten. Como, S. Abondio

Ebenfalls der ersten Hälfte des Jahrhunderts gehören noch verschiedene Fresken in S. Francesco in Lodi an, vor allem die interessanten beiden Darstellungen am Grab des Antonio Fissiraga († 1327) mit dem Verstorbenen vor der Madonna und seinem Begräbnis. Die Gottesmutter thront hier unter dem weiten Baldachin, sehr geschickt in klarer Verkürzung gesehen. Größere Zyklen erhielten sich erst aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, die die Weiterentwicklung der neuen Probleme zeigen. — Von der Mailänder Malerei haben sich auch in dieser Zeit nur wenig Reste erhalten. Die Hauptbeispiele für die Kunst der Hauptstadt bieten einige Freskenreste im erzbischöflichen Palais, die ein großes Können verraten, und ein Heiliger in S. Marco. Doch werden wir entschädigt durch verschiedene größere Zyklen, die sich in den Städten der Umgegend befinden und auf die wir bei der Lebensbeschreibung Giovanni da Milano's schon hinwiesen (s. S. 308; Suida, Rass. d'Arte 1906 S. 11). — Sie bieten einen Ersatz für die fehlende Mailänder Kunst. Sehr charakteristisch für diese Richtung sind die Fresken in der Badia von Viboldone (um 1349). Dargestellt ist das Jüngste Gericht und eine thronende Madonna zwischen 4 Heiligen, die gegenüber der Kreuzigung und den Christusgeschichten einen noch strengeren Charakter zeigen. (Cagnola, Rass. d'Arte 1907 S. 37.) Noch reicher ist der Freskenzyklus in Solaro (um 1366). Die Kreuzigung und die Mariengeschichte zeigen eine enge Verwandtschaft mit den Arbeiten Giovanni da Milanos (D. Sant' Ambrogio, Arch. stor. Lomb. XX S. 842), ebenso die Fresken in Mocchirolo, die deswegen schon — mit Unrecht — Giovanni da Milano zugeschrieben wurden. Die Fresken von Mocchirolo gehören zu den besten Oberitaliens und zeigen die Kreuzigung, Christus in der Mandorla, die Verlobung der hl. Katharina und die Stifterfamilie mit Stefano Porro vor der Madonna. Sehr dramatisch wirkt die Kreuzigung. Auch die Drapierung der Gewandung ist hier schwungvoller wie auf den bisher besprochenen Werken. Ein verwandter Künstler malte in der 1368 von Stefano Porro erbauten Kirche von Lentate die Kreuzigung, das Jüngste Gericht, die Auferstehung und das Stifterbild. Einem Gehilfen dieses Meisters schreibt Toesca die Darstellung des „hl. Sebastian, dem Porro die Kirche weiht" und den Drachenkampf des hl. Georg zu, betrachtet aber die Legende des hl. Stephanus als gemeinsame Arbeit der beiden Maler. Vor allem zeigt die Stephanuslegende in ihrer Ruhe und sicheren Behandlung die Bedeutung des Meisters. Die Handlung beschränkt sich auf die Hauptpersonen, die ausgezeichnet in den Raum komponiert sind. Vergleicht man die Kreuzigung mit der in Mocchirolo, so zeigt sich in Lentate vor allem in der größeren Tiefenentwicklung des Bodens und dem sicheren Stehen der Personen eine Weiterentwicklung. Den klaren Übergang zur Malerei der Renaissance mögen folgende Fresken zeigen: Christus in der Mandorla und die Legende des hl. Johannes d. T. in Albizzate, und die Anbetung der Magier in Vezzolano (Ciaccio, L'Arte 1910, S. 349).

Die Miniaturen, die ebenfalls Toesca zusammenstellte, geben ein noch besseres Bild der Entwicklung. Gerade in dieser Kunstart zeigt sich die Bedeutung Mailands und vor allem des Hofes der Visconti. Da der Stil

der Miniaturen mit dem derWandmalerei eng zusammenhängt, ist ihr Studium unentbehrlich zur völligen Kenntnis der Strömungen. Die Miniaturen des Gebetbuches der Bianca von Savoyen (um 1350—78) in der Staatsbibliothek in München (cod. lat. 23215) von Giovanni di Benedetto da Como zeigen Verwandtschaft mit den Fresken von Viboldone und Solaro. Der Realismus wird aber in der Handschrift noch stärker sichtbar. Derselben Werkstatt gehört das reizende Gebetbuch in der Pariser Nationalbibliothek (cod. lat. 757) an. Der „Beroldo"codex der Bibliotheca Trivulziana in Mailand (cod. 2262, um 1398, Toesca, L'Arte 1907 S. 184) zeigt, wie die gleichzeitige Domplastik, den Übergang zur Renaissance.

Literatur: Das vollständige Material, gesammelt von Toesca P., La pittura e la miniatura nella Lombardia 1912; ders. L'Arte 1913 S. 136. — Malaguzzi-Valeri, Rass. d'Arte 1908 S. 167. — Angelini, Rass. d'Arte 1916 S. 9. — Zu der Malerei in Ligurien s. Aru, Boll. d'Arte 1921 S. 267. — L. Venturi, L'Arte 1918 S. 269 über Nicolo da Voltri; zu Piemont s. Gabotto, Boll. stor. bibliogr. subalpino VIII S. 179, ferner Crowe and Cavalcaselle III, Venturi V. und v. Marle IV 1924 (während des Druckes erschienen).

Berichtigungen und Ergänzungen.

S. 49. Seit der Abfassung des Textes in den Jahren 1913/14 sind über die frühe mittelalterliche Malerei in Italien Veröffentlichungen von grundlegender Bedeutung erschienen:

Jos. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV.—XIII. Jahrhundert, Freiburg i. B., Herder 1916, 2 Bände Tafeln, 2 Bände Text.

Raymond van Marle, The development of the Italian Schools of Painting, vol. 1: from the 6th until the end of the 13th century. The Hague 1923.

S. 99. Auch auf dem Gebiet der oberitalienischen Plastik des frühen Mittelalters hat die Forschung der letzten 10 Jahre erhebliche Arbeit geleistet. Es sind hier in erster Linie zu nennen die Werke des Amerikaners A. Kingsley Porter, Lombard architere, New Haven 1916 und Romanesque sculpture of the Pilgrimage Roads 1923 und der wichtige, die hier gegebene Darstellung teils ergänzende, teils berichtigende Aufsatz von Ernst Gall, Die Apostelreliefs im Mailänder Dom, Monatshefte für Kunstwissenschaft XIV, 1921 S. 1.

S. 113. Für die Plastik in Apulien sei auf das obengen. Werk von Kingsley Porter, Romanesque Sculpture, sowie auf 2 Aufsätze desselben Forschers im Burlington Magazine, August 1923 und Oktober 1924 verwiesen.

S. 114. Ueber die mittelalterliche Kunst erschien vor kurzem eine zusammenfassende Arbeit von Toesca i. Turin, die ich leider noch nicht einsehen konnte.

S. 149. Ueber die Madonna von Ettal, die zu dem Kreise Tino's gehört, vgl. einen Aufsatz des Verf. im Münchener Jahrbuch 1925.

S. 152, Z. 7 u.: Vgl. ferner Valentiner, Art in America, 1924, S. 3 mit einigen allzu hypothetischen Zuschreibungen.

S. 160, Z. 8 u.: Statt Slg. Franchetti jetzt Paris, Louvre.

S. 177, Z. 4 u.: Statt Slg. Mayer van den Bergh jetzt van Stolk Harlem.

S. 188, Z. 17 o. Unterschrift: San Polo statt San Paolo.

S. 192. Bonnino sehr nahestehend ist auch ein Relief, vielleicht von einem Sarkophag, eine Madonna mit Stifter in Cremona, S. Agostino.

S. 226 zu Guido s. den Aufsatz von P. Bacci, Boll. d'Arte, 1924, S. 241.

S. 242. Ueber primitive Sienesische Bilder in Detroit s. Valentiner, Bulletin des Detroiter Museums VII. 5. 34. Zur allgemeinen Entwicklung bis zum 15. Jahrh. s. Antal, Jahrbuch für Kunstwissenschaft herausg. von Sall 1925 S. 207.

S. 246. Eine große Tafel in Vico l'Abate mit dem hl. Michael und 6 Legenden aus seinem Leben, die dem Pariser und New-Yorker Altar nahesteht s. bei Dami Dedalo 1925 S. 490.

S. 252. Eine ausführliche Arbeit über Margaritone veröffentlicht soeben L. Dami im Dedalo 1925 S. 537.

KÜNSTLER-VERZEICHNIS

Die alphabetische Anordnung folgt den Familien- und Vatersnamen. Bei Herkunftsbezeichnungen mit „da" bestimmt der Eigenname die Reihenfolge.

Adeotatus von Pistoja 117
Agostino, Giovanni di 152/153/154
Alberengo, Jacobello 323
Alfano da Termoli 103
Altichiero 325, 326
Ambrogio, Giovanni 172
Andrea da Fiesole 190, **191**
Andrea da Firenze 306, 307
Angelo, Niccolo d' 111
Antelami, Benedetto 31
Anvanzi, Jacopo 330
Apollonios 246
Aretino, Spinello 158, 290, **313, 314**
Arnoldo, Alberto di 164, 171, 172
Arnolfo von Florenz 112, 178
Avanzo 325, 326

Balduccio 150, 192
Balduccio, Giovanni di 142, **149—150**, 159
Banco, Nanni di 173, 174
Barisanus von Trani 103/4
Barisini, Tommaso 327
Barna 278
Barnaba da Modena 327
Baronzio, Giovanni 328, 329
Bartolo, Taddeo di 289
Bartholomeus de Foggia 108
Bartolo, Zanobi di 172
Benedetto da Como, Giovanni di 332
Berlinghieri 229—231
Berlinghieri, Barone 231
Berlinghieri, Bonaventura 230
Berlinghieri, Marco 229
Bernardus, Meister = Bernardo Daddi 295
Bicci, Lorenzo di 158, 173, 311, 313
Bicci, Neri di 290, 311, 313
Biduinus 118
Biondo, Giovanni del 305
Bitino da Faenza 329
Bolgarini, Bartolommeo 289
Bonanus 104, 118/119
Bonnino da Campione 187, 192
Bonoguida, Pacino di 291
Bonomo, Jacobello di 323
Bonsi, Giovanni 305
Bonusamicus 115/116
Buffalmacco 265, 266
Buonaccorso, Nicolo di 289
Buonaccolto, Buono di 117
Buonaventura, Segna di 242

Cäcilienmeister 267
Camaino, Tino di 142/3, **147—149**, 159, 180, 181
Cambio, Arnolfo di 130/1, **142—146**, 159
Capanna, Puccio 270
Casentino, Jacopo del 295
Caterino 322
Cavallini 195/196, 202, **209—215**, 219
Ceccharelli, Naddo 278
Cennini, Cennino 311
Cimabue 31, 217, 218, 246, **247—250**
Cione, Jacopo di 304
Cione, Nardo di 303, 304
Conxolus 216
Coscio del Gese, Giovanni di 315
Cosma, Giovanni di 206
Cosmas 111
Cosmas I 202, 203
Cosmas II 178, 206
Cosmaten 178, 202

Daddi, Bernardo 289, **295—298**
Demarchi, Nicolo 216
Deodato 178
Deodatus 111
Donato 130/131, 322
Duccio 236—242

Embriachi, Familie der 186

Fei, Paolo di Giovanni 289
Ferrabech, Hans 182
Fernach, Hans von 182, 193
Fetti, Giovanni 173
Filipuccio, Memmo di 277
Fiorentino, Stefano 271
Francesco d'Arezzo 153
Francesco da San Simone 246
Franscesco da Volterra 317
Francesco Fiorentino, Betto di 153
Francesco di Firenze, Betto di 171
Franzesco d'Arezzo, Giovanni di 171
Francesco, Lupo di 146
Franciscusmeister 251
Fredi, Andrea, Sohn des Bartolo: 288
Fredi, Bartolo di 287, 288

Gaddi, Agnolo 158, 173, 290, **310, 311**
Gaddi, Gaddo 246
Gaddi, Taddeo 289, **291—295**
Gaibano, Giovanni 320
Gano (Galgano di Giovanni Senese) 151
Gerini, Lorenzo di Pietro 311
Gerini, Niccolo di Pietro 290, **311, 313**
Ghisi, Francescuccio 318
Giottino (Maso) 289, **298—301**
Giotto 25, 29, 48, 157, 158, 159, 166, 219, 221, **252—265**
Giovanni 178/179
Giovanni, Sohn Agostinos 152
Giovanni, Sohn des Rusuti 216
Giovanni da Bologna 323
Giovanni da Campione 186
Giovanni, da Milano 290, **307, 308**, 330
Giovanni da Siena, Luca di 172, 174
Giovanni, Giovanni di 315
Giovanni d'Ambrogio, Lorenzo di 172, 173
Giovanni Tedesco, Piero di 172, 174
Giovannino de Grassi 193
Gregorio, Goro di 151/152
Gruomons von Pistoja 117
Gualterio da Foggia 103
Guariento 324
Guglielmo, Fra 130, **144**
Guglielmus, Meister, von Pisa 116
Guidetto 120
Guidetto de Colle, Giunta de 226—228
Guido da Como 120/121/122
Guido da Siena 233, 234
Guillelmus, Meister, von Verona 85
Jacobo Ognabene, Andrea di 159

Jacobus 111
Jacobus 202, 203
Jakobus, Meister 111
Jacopo da Campiglio 182
Jacopus, Frater 242
Jacopo, Pietro di 161
Johannes 111

Lanfrani, Jacopo 190
Lapo 130/131
Laurentius, Meister 111
Lellus (oder Lello) 318
Lorenzetti, Ambrogio 283—286
Lorenzetti, Pietro 279—283
Lorenzetti, Ugolino 286
Lucas 111

Madonnenmeister 313
Magdalenenmeister 245
Maitani, Lorenzo 143, **153**, 155
Maitani, Vitale 154
Maler von San Clemente, Rom 31
Marcovaldo, Coppo di 232, 243—244
Marcus 179, 180
Marchione 123/124
Margaritone von Arezzo 252
Martini, Simone 214, 232, 242, 273—277
Martino 327
Masegne, Jacobello dalle 190
Masegne, Pier Paolo dalle 190
Matteo da Campione 192
Matteo da Viterbo 279
Meister der Allegorien in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi 267—270
Meister der Franciscaner-Kruzifixe 251
Meister des Georgs-Kodex 279
Meister des Gherardescagrabes 146
Meister der Nicolauslegende 272
Melioranzio, Gregorius 112
Memmi, Lippo 277, 278
Menabuoi, Giusto di Giovanni di 324, 325
Meo da Siena 154, 242
Michele, Jacobo di 315
Mino del Pelliciaio, Giacomo di 288
Montano d'Arezzo 252

Nardo, Mariotto di 305
Nelli, Martino 317
Nelli, Mattiolo 317
Nese, Celino di 153
Niccolo da Foggia (Nicolaus de Foggia) **108**, 109
Nicola, Giovanni di 315
Nicolaus, Meister 79, **82/85**, 91, 92
Nicolaus, Meister 103
Nikodemus, Meister 110
Nuto, Nicolo di 143, 153
Nuzi, Allegretto 318

Oderisio, Roberto 318
Oderisius von Benevent 103
Orcagna, Andrea 154, 164, 165, 169, 170, 290, **301—303**
Orlandi, Deodato 231

Pacino, Matteo di 305
Padua, Antonio di 324
Padua, Giovanni di 324
Paganello, Ramo di 143
Palmerucci, Guido 317
Paolo de Siena 179, 180
Paolo, Maestro 320, **321**
Paulus, Magister 111
Peregrinus **107**, 109
Piero dei Lamberti d'Arezzo, Nicolò di 172, **174, 175**
Piero Guidi, Jacopo di 173, 174
Pietro da Bologna 330
Pietro, Cecco di 315
Pisano, Andrea 154, 157, 159, 160, **162—164**, 168
Pisano, Giovanni 25, 29, 130/131, **133—142**
Pisano, Giunta 250, 251
Pisano, Nicola 124—133
Pisano, Nino 175/176
Primarius, Gallardus 149
Puccio, Piero di 317

Quercia, Jacopo 191

Renaldictus 251
Rimini, Giuliano da 328
Rimini, Pietro da 328
Robert, Meister 110
Robertus 119
Rodolfinus 117
Romano, Marco 179
Romanus, Frater 204
Romualdus 100
Rusuti, Filippo 202, **215—216**

Salviati, Giovanni 179
Sanctis, Andriolo de 189, 190
Sanctis, Philippo de 183
Sellario 172
Semitecolo, Nicoletto 323
Ser Giovanni, Leonardo di 165
Ser Zambonini, Jacobus Filius 193
Serafini, Paolo 328
Serafini, Serafino 328
Simon von Ragusa 102
Simone dei Crocifissi 329
Simone, Puccio di 305
Socio, Alberto 223, 251
Spinelli, Parri 313
Starnina, Gherardo 311
Stefano, Tommaso di 299

Tafi, Andrea 246
Talenti, Francesco **154**, 157, 168, 171, 172
Tedice, Enrico di 225, 226
Tedice, Ugolino di 228
Tommaso, Niccolo di 305
Tommè, Luca di 288
Torriti, Jacopo 196, 202, **206—209**, 215, 219, 220
Traini, Francesco 314, 315

Ugolino da Siena 242

Vanni, Andrea 287
Vanni, Lippo 288
Vannucci, Francesco di 288
Vassaletus 111
Veneziano, Antonio 290, **309, 310**
Veneziano, Lorenzo 322
Ventura, Agnolo di 152
Vitale da Bologna 329

Wilhelm von Innsbruck 116
Wilhelm von Modena, Meister 31, **75/79**, 81, 86, 101

ORTS-VERZEICHNIS

Acerenza, Benediktinerkirche 101
Alba, Barnaba da Modena, Madonna 327
Albizzate, Fresken 331
Altenburg, Bernardo Daddi 296 297 – Simone Martini Schule 275 – Lippo Memmi 278 – Antonio Veneziano (?) 309
Anagni, Kathedrale, Mosaik im Boden 179 – Gaetanigrab 179 – Krypta, Fresken 203, 204, 205 Abb. 165
Ancona, Graf Orsi, Caterino, Madonna 322
S. Angelo in Formis, Fresken 52/54
S. Ansano bei Fiesole, Madonna 313
Antella, S. Caterina, Spinello Aretino, Fresken 314, Madonnenmeister, Triptychon 313
Antwerpen, Slg. Mayer van den Bergh, Kreuzigungsgruppe in Holz 177 – Museum, Simone Martini 277
Arezzo, S. Domenico, Kapelle Dragomanni 171 – großes Kruzifix 244 – Domopera, Betto, Madonna 171 – S. Francesco, Kreuz 244 – Kathedrale, Giovanni di Agostino und Agnoli di Ventura, Grab des Tarlati 152 – Niccolò d'Arezzo 174 – Grab Gregors X. 152 – Hochaltar 171 – Hauptaltar 153 – Museum, Margaritone von Arezzo 252 — Pieve, Kreuz 223 – Pietro Lorenzetti, Altar 280 – Pieve di S. Maria 123
Arles, St. Trophime, Portaldekoration 91
Assissi, S. Chiara, Fresken der Georgskapelle 317 – Giottoschule, Heilige mit Engeln 269 – Kruzifix 250 – S. Francesco, Buffalmacco, Fresken der Franzlegende 266 Abb. 214 – Cimabue, Fresken in Chor u. Querschiffen der Oberkirche 250 – Cimabue, Fresko der Unterkirche 249 Abb. 200 – Stefano Fiorentino (?), Fresken der Magdalenen- u. Sakramentskapelle 271, 272 Abb. 219 – Franziskanerkreuz 224 – Giotto, Franzlegende 253, 254—257 Abb. 204, 205, 206 – Giotto (?), Allegorien der Unterkirche 267, 268 Abb. 216 – Giotto (?), Maria Magdalena u. Teobaldo Pontano 271, Abb. 221 – Giottoschule, Jugendgeschichte Christi 269, Abb. 217 – Giottino, Fresko in der Unterkirche über der Kanzel 299 – Giunta (?), Franziskustafel 227 — Grab des Kardinals Napoleone Orsini 179 – Grab der Königin von Cypern 179 – Franziskusmeister, Fresken in der Unterkirche 251 – Kreuz aus d. 12. Jhdt. 223 – Pietro Lorezetti' Fresken i. d. Unterkirche 282, Abb. 225, 226 – Simone Martini, Martinslegende 275, 276, Abb. 222 – Lippo Memmi, Fresken 277 – Oberkirche, Dekoration 216 – Fresken 60, 196 – Ober- und Unterkirche, Fresken 217—221, Abb. 173 –176 – Kapitelsaal bei S. Francesco 299 – S. Maria degli Angeli, Giunta, Kreuz 226, Abb. 181 – Tafel mit d. hl. Franz 251 – S. Rufino, Giottino, Kreuzigungsfresko 299
Autun, Tympanon 81
Avignon, Notre Dame des Domes, Simone Martini, Fresko 276, 277 – Palast, Matteo da Viterbo, Fresken in der Martialkapelle 279

Bamberg, Bibliothek, Danielhandschrift 19
Barga bei Lucca, Dom 118 – Kanzel 122
Bari, Kathedrale, Schatz, Exultetrolle 56 – S. Nicola, Chor, Thron des Erzbischofs Elias 100 – Hauptportal 101/2 – Nordportal 102
Barletta, S. Andrea, Hauptportal, Gewändeskulpturen 102
Bassano, Museum, Guariento 324
Beaucaire bei Tarascon, Notre Dame, Friesfragmente 87
Bergamo, S. Maria Maggiore 182
Berlin, ehem. Slg. Beckerath, Andrea da Firenze (?) 306 – Kaiser - Friedrich - Museum, Barnaba da Modena 327 – Bernardo Daddi 296, 298 – Timo di Camaino 147 — Arnolfo di Cambio 146 – Duccio, Predella 239 – Taddeo Gaddi 293, 294 – Geburt Johannes 223, Abb. 177 – Giotto 265 – Giottoschule 270 – Grablegung Mariae aus dem Domportal, Florenz 160 – Pietro Lorenzetti 282, Abb. 227 – Sitzende Madonna (inv. 2837) 186 – Madonna aus S. Cecilia 143 – Madonna aus Borgo S. Sepolcro, Holz, 177 – Madonnenmeister (?) Tafel, 313 – Magdalenenmeister (?), Madonna 245 – Lippo Memmi 278 – Simone Martini 277 – Nino, Madonna der Slg. Simon 176 – Nino, Madonnenstatuette 176 – Art des Nino, 2 Leuchterengel u. Verkündigung 176 – Nuzi, Madonna 318, Abb. 250 – Passionsszenen aus der Romagna (?) 321 – Giovanni Pisano 141 – Prophetenfiguren 146 – Ugolina da Siena, Altarteile aus S. Croce, Florenz 242 – Andrea Vanni 287 – Francesco di Vannucci 289 – Kupferstichkabinett, Giovanni da Milano (?), Kreuzigungszeichnung 308 – Zeichnung für die Domkanzel Florenz 158
Bitonto, Kanzel 103 – Portal der Kirche 102
Bologna, Akademie, Giotto 254, 264, 265 – S. Domenico, Jacopo Lanfrani, Grab des Taddeo Pepoli 191, Abb. 155 – Nicola Pisano 125, 129 – S. Francesco, Altar 185 – Franziskanerkreuz 224 – Gebrüder dalle Masegne, Altar 190 – Galerie. Tommaso 327 – Galerie Davia-Bargellini, Vitale da Bologna 329 – Kastell, Giotto, Fresken 254, 264 – S. Marco, Gebrüder dalle Masegne, Lettner 190 – S. Maria dei Servi, Cimabue (?), Madonna 248 – S. Martino, Stillende Madonna 329 – Kirche Mezzaratta, Simone dei Crocifissi und Jacopo Avanzi, Fresken 330 – Museo civico, Grab des Giovanni da Legnano 190 – Giotto, Marientafel 291 – Grab des Bartolomeo da Saliceto 191 – Gräber des Bertoluzzo de Preti, Michele da Bertalia, Bonandrea de Bonandrei, Pietro Cerniti und Bonifazio Galuzzi 191 – Museum von S. Stefano, Simone dei Crocifissi 329 – S. Petronio, Reliefs am Sockel 191 – Pinakothek, Pietro da Bologna 330 – Simone dei Crocifissi 329 – Vitale da Bologna 329 – Professorengräber 184 – S. Salvatore, Vitale da Bologna, Polyptychon mit Marienkrönung 329 – S. Stefano, Anbetung 185
Bominaco, Kanzel 110
Boston, Slg. Gardener, Giottowerkstatt 265 – Giuliano da Rimini 328 – Simone Martini 275 – Lippo Memmi 278 – Museum, Antonio Veneziano 309
Brescia, S. Salvatore, Fragment einer Treppenwange 67
Brindisi, S. Andrea, Kapitelle 101 – S. Giovanni, Hauptportal 101
Brooklyn, Slg. Babbot, Taddeo Gaddi 294
Budapest, Museum, Spinello Aretino 314 – Buffalmacco(?) 267 – Ambrogio Lorenzetti 283 – Nino, Madonna 176 – Orcagna 302

Cagliari (Sardinien) 116, 117 – Museum, Grab der Vannuccia Orlandi 176
Calzi 116
Cambridge (Amerika), Harvard Universität, Fogg Art Museum, Spinello Aretino 314 – Bernardo Daddi 295 – Ugolino Lorenzetti 286
Cambridge (England), Simone Martini, Schule, Triptychon 275
Canosa, Dom, Marmorkanzel 100 – Mausoleum des Bohemund von Antiochien, Bronzetüren 103
Cantu, S. Vizenco di Galliano, Apsisfresken 61/2
Capua-Porta Capuana 109
Casauria, S. Clemente 110
S. Casciano bei Florenz, Simone Martini, Schule, Kruzifix 275 – S. Maria del Prato, Giovanni di Balduccio, Kanzel 150
S. Casciano bei Pisa 118
Casole, Gano, Gräber 151
Castel del Monte bei Andria 103
Castel Sant' Elia bei Nepi, Kirche, Fresken 42—44, 45, 50
Castiglione Aretino, Margaritone von Arezzo, hl. Franz 252
Castiglione Fiorentino, Kreuz 244
Cerrata bei Lecce, Kirchenportal 102
Cesi, S. Maria, Giuliano da Rimini (?) Madonna 328
Champagne, gotische Architektur 23
Chantilly, Schloß, Giotto (?) Marientod 265 – Alte Zeichnung nach Giotto 259, Abb. 209
Chartres, Kathedrale, Nord- u. Südtransept 91 – Skulpturen 98 – Westfront 12, 22
Chatsworth, Schloß, Alte Zeichnung nach Giotto 259
Chioggia, S. Martino, Maestro Paolo, Schule, Polyptychon im Oratorium 322
Civate bei Lecco, San Benedetto, Altar 61
Cividale, Dom, Baldachin über dem Taufbecken 67/8 – Sigwaltplatte 68 – S. Maria della Valle 66, 67, 68 – Martinskirche, Altar 68
Città Castellana 111 – Kathedrale, Fresken 203
Kloster S. Clemente in Casauria 102, 110
Colle di Val'd'Elsa 145
Como, S. Abbondio 74 – Christusfresken 330, Abb. 261 – Broletto, Fresken der hll. Liberata und Faustina 330
Corneto, S. Maria in Castello 111
Cortona, Galerie, Kreuz 244 – Kathedrale, Pietro Lorenzetti, Madonna 280 – S. Margarita, Ambrogio Lorenzetti, Fresken 283
Cremona, Dom 185 – Bonnino da Campione, Sarkophag des Folchino de Schizzi 192 – Figuren 192 – Fries unter der Loggia der Fassade 94 – Skulpturen in der Laibung des Hauptportals 81/2 – Freifiguren am Dom 85 – Skulpturen der Vorhalle 150 – Museum, Schule des Tommaso 327 – S. Omobono, Fassadenfiguren 73

Darmstadt, Bibliothek, Petrarca-Miniaturen 325
Dijon, Museum, Taddeo Gaddi 294
Dofano, S. Ansano, Pietro Lorenzetti, Altartafel 281

Eboli, S. Francesco, Roberto Oderisio, Kreuzigung 318.
Englewood (Amerika), Slg. Platt, Ambrogio Lorenzetti 284
Eßlingen, Tympanonrelief 277

Fabriano, Dom, Nuzi, 2 fünfteilige Marientafeln 318 Slg. Fornari, Ghissi 318 – Nuzi 318 – Museum, Nuzi 318
Ferentillo, S. Pietro, Fresken 58/60, 62
Ferentino 111
Fermo, Galerie, Andrea da Bologna 330
Ferrara, Dom, Mittelbau 185, Abb. 148 – Monatsreliefs 94 – Portal 82/84 – Reiterrelief des Drachentöters 84 – Segnender Christus 186
Fiesole, Bandini-Museum, Giovanni del Biondo 305 – Niccolo di Buonaccorso 289 – Ambrogio Lorenzetti 284

Florenz, Akademie, Bonaventura Berlinghieri (?), Diptychon 231, Abb. 184 – Pacino di Bonaguida 291, Abb. 232 – Buffalmacco (?) 267 – Jacopo di Cione 305 – Agnolo Gaddi 311 – Taddeo Gaddi 293 – Giovanni da Milano 307, 308 – Kreuz (Nr. 3) 225 – Madonna (Nr. 2) 243, Abb. 196 – Tafel der hl. Magdalena aus d. Kloster SS. Annunziata 245, Abb. 198 – Tafel der hl. Magdalena 223 – Orcagnaschule 302 – Niccolò di Pietro Gerini 313 – Puccio di Simone 305 – S. Annunciata, Grab des Guglielmus Balius Amerighi di Narbona 160 – S. Apostoli, Orcagna, Madonna 302 – Tabernakel an der Arte della Lana, Jacopo del Casentino (?), Marientafel 295 – Badia, Giochi- u. Bastari-Kapelle, Nardoschule, Freskenfolgen 304 – Orcagnaschule 302 – Baptisterium, Bronzetüren 161—163, Abb. 125, 126 – Frater Jacopus, Apsismosaik 242 – Kuppelfresken 246 – Leuchterengel 161, Abb. 123 – Mosaiken 223, Taf. IX – Taufbecken 165 – Taufbrunnen 166, Abb. 130 – Bargello, Betto, Frauenfigur 171 – Arnolfo di Cambio 146 – Meister des Georgskodex 279 – Musizierende Engelstatue vom Dom 173 – Niccolò d'Arezzo 174, Abb. 142 – Taufbecken aus Lucca 119 – Piero di Tedesco, hl. Johannes 175 – Verkündigungsengel 160 – Baroncelli-Kapelle, Verkündigung 160 – Grabmäler 160 – Slg. Berenson, Giottowerkstatt 265 – Bigallo, Alberto di Arnoldo, Madonna 171, Abb. 138 – Nardo di Cione, Fresken 303 – Bernardo Daddi, Triptychon 295, 296 – Kreuz 223 – Boboligarten, Engelstatuetten von der Domfassade 172 – Heilige 144 – Capella Ruccellai, Duccio, Madonna 236, 237, Abb. 190 – Castello di Vincigliata, Engelstatuette von der Domfassade 172 – Chiostro delle Oblate, Kruzifix 231 – S. Croce 146 – Cimabue, Kruzifix 247 – Jacopo di Cione (?), Gualbertotafel 305 – Bernardo Daddi, Fresken 289 – Agnolo Gaddi, Fresken im Chor 310, Abb. 245 – Giottowerkstatt, Marienkrönung 265 – Giottino, Sylvesterfresken 298, 299 – Franciscustafel 231 – Franciscustafel 243 – hl. Franz 223 – Fresken 157 – Kapelle Bardi, Taddeo Gaddi (?), Grablegungsfresko 293 – Giotto 254 – 263, 264 – Kapelle Castellani, G. Starnina (?), Fresken 312, Abb. 246 – Kapelle Giugni, Giotto, Apostelzyklus 263 – Kapelle Peruzzi, Giotto 263, 264 – Kapelle Pulci, Bernardo Daddi, Fresken 295, 296, 297 – Kapelle Rinuccini, Giovanni da Milano, Fresken 307, 308, Abb. 243 – Kapelle Sylvester Grab des Bettino 160 – Kapelle Tosinghi, Giotto, Marienleben 263 – Hof, Timo di Camaino 148 – Museum, Giovanni da Milano (?) 308 – Opera v. S. Croce, Cimabue, Kreuz 224, Abb. 179 – Orcagna, Freskenfragment 290 – Refektorium, Pacino di Bonaguida, Christusszenen 291 – Refektorium, Taddeo Gaddi, Fresko 292, 293, 294, Abb. 233, 234 – Refektorium, Relief der Frauen am Grabe 160 – Refektorium, Ugolino Lorenzetti 286 – Sakristei, Fresken 313 – Verkündigung 150 – Dom, Campanile 166—169, Abb. 131—135 – Glokkenturm 157 – Campanile, Giottino 298 – Campanile, Reliefs nach Giottos Vorlagen 265 – Giottoschule, fünfteilige Marientafel 270 – Nicolò d'Arezzo, Annunciata 174 – Sakristei, Bischofsfigur 160 – Sitzfigur des Papstes Bonifaz VIII. 160 – Piero di Tedesco, Putten an der Porta della Mandorla 175 – Dombau, Orcagna 301 – Fassade 157, 158, 171—172 – Domopera, Prophetenköpfe 146 – Caritasbüste 146 – Leonardo di Ser Giovanni, Silberaltar 165, Abb. 129 – Zeichnung für die Domkanzel 158 – S. Felice, Giottoschule, Kruzifix 270 – S. Felicità, Giovanni del Biondo, Madonna 305 – Taddeo Gaddi, Polyptychon 294 – Gärten von Nuovoli bei Torre degli Angeli, Antonio Veneziano, Tabernakelfresko 309 – Slg. Horne, Bernardo Daddi (?) 296 – S. Jacobo im Campo Carbolini, Grabplatten 161 – Slg. Loeser, Pietro Lorenzetti 281 – Magdalenenmeister (?), Madonna 245 – S. Leonardo, Kanzel 122, 123 – Loggia dei Lanzi 157, 173-174 – S. Marco, Giottowerkstatt, Kreuz 265 – S. Margherita a Montici, Buffalmacco (?), hl. Margarethe u. Madonna 267 – S. Maria del Fiore 157 – S. Maria Maggiore, Coppo (?), Madonna 244 – S. Maria Novella, Cimabue, Tafel 247 – Giotto, Fresken in der spanischen Kapelle 259 – Giotto, Kruzifix 254 – Giotto, Kruzifix 263 – Grab des Tedice Aliotti 148 – Grab des Corrado de la Penna 161 – Grabplatte des Aldobrandi Cavalcanti 161 – Kapelle Strozzi, Giottino, Fresken 300, Abb. 239 – Orcagna (?) 302, 303 – Nardo, Fresken 303, Abb. 242 – Orcagna, Altarbild 301, 302, Abb. 241 – Klosterhof, Nardo (?) Marienleben 304 – Nino, stehende Madonna 175 – Orcagna, Fresken im Chor 301 – Mercanzia Vecchia, Taddeo Gaddi, Fresko 293 – S. Michele e Gaetano 123 – S. Miniato, Buffalmacco (?), S. Miniato 267 – frühe Fresken 242 – Mosaiken 246 – Taddeo Gaddi, Fresken 294 – Taddeo Gaddi, Fresken 292 – Kanzel 122, 123 – Sakristei, Spinello Aretino, Fresken 314 – Or San Michele 157 – Bernardo Daddi 297 – Orcagna, Matthäustafel 302 – Orcagna, Tabernakel 164, 165, 170, Abb. 136 – Orcagna, Tabernakel 301 – Ognissanti, Giottowerkstatt, Kreuz 265 – Sakristei, Taddeo Gaddi, Kreuzigung 294 – Palazzo Davanzati, Fresken 157 – Renaldictus, Kruzifix 251 – Palazzo Riccardi, Piero di Tedesco 175 – Palazzo del Podesta 157 – Giottino, Fresken 298 – Palazzo Publico, Kapelle, Bernardo Daddi, Fresko 295 – Palazzo Vecchio 157 – S. Pancrazio, Giottino, Kreuztragung 299 – S. Pietro Scheraggio 123 – Porta S. Gallo 156 – Porta S. Giorgio 156 – Relief 160 – Porta Romana 156 – S. Simone, Buffalmacco (?) Tafel d. hl. Petrus 267 – Spanische Kapelle, Andrea da Firenze, Fresken 306 – Deckenfresken 309 – S. Spirito, Giottowerkstatt, Kreuz 265 – Kapitelsaal, Giottino, Kreuzigung 300 – Fresken über den Stadttoren, Bernardo Daddi 295 – S. Stefano al Ponte, Orcagna Petrustafel 302 – Tino, Grab della Torre 160 – S. Trinità, Kapelle Davanzati, Giottino, Disputation 300 – Uffizien, Giovanni del Biondo 305 – Jacopo del Casentino (?), hl. Bartolomäus 295 – Cimabue, Madonna aus S. Trinità 249, Abb. 201 – Bernardo Daddi 295, Abb. 236, 238 – Taddeo Gaddi 293, 299 – Giotto, Maria aus Ognissanti 263, Abb. 212 – Giottino, Pieta 299, 300, Abb. 240 – Giovanni da Milano 307 – Ambrogio Lorenzetti 283, 284, 285, Abb. 229 – Pietro Lorenzetti 282 – Orcagnaschule, Matthäustafel 302 – Simone Martini 273, Taf. XVI – Venturi-Ginori-Garten, Fassadenfiguren vom Dom 172 – Villa di Castello, 5 musizierende Engelstatuen vom Dom 173

Forli, S. Mercuriale, Portal 185 – Tympanon 94

S. Franzesco bei Sarzana, Giovanni di Balduccio, Grab 149

Frankfurt (Main), Städel - Inst., Barnaba da Modena 327 – Meo da Siena Schule, Predellen 242, Abb. 194

Galliano, S. Vincenzo, thronende Madonna 320

Genua, Dom, Grab des Kardinals Luca Fieschi 183 – Palazzo Bianco, Grab der Kaiserin Margarethe v. Giovanni Pisano 137, 141

St. Gilles, Kirche, Portaldekoration 91

S. Gimignano, S. Agostino, Bartolo di Fredi, Fresken 288 – Collegiata, Barna, Fresken 278, Abb. 224 – Bartolo di Fredi, Fresken 288 – S. Pietro, Barna (?), Fresko 278 – Rathaussaal, Lippo u. Memmo di Filipuccio, Maestà 277 – Sala del Consiglio, Fresken 234

S. Giovanni Valdarno, Giovanni del Biondo, Marienkrönung 305

Gloucester, Slg. Parry, Madonna 313

Göttingen, Universität, Jacopo del Casentino (?) 295

Grado, S. Piero, Fresken 231

Groppoli, S. Michael 117 – Villa Dalpina 117

Gubbio, S. Maria de'Laici, Guido Palmerucci, Fresken 317 – S. Maria Nuova, Fresken 317 – Rathaus, Guido Palmerucci, Fresko 317

Highnam Court, Slg. Parry, Bernardo Daddi 295

Hildesheim, Dom, Bernwardtür 21 – Taufkessel 9, 22

Ivrea, Missale 62

Burg Karlstein (Böhmen), Tommaso, Tafelbilder 327

Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Spinello Aretino 314

Konstantinopel, Hagia Sophia, Kapitelle 66

Lentate, Kirche, Fresken 331 – S. Stefano, Fresken um 1370 308

Liverpool, Walker Art Gallery, Simone Martini 277

Lodi, S. Francesco, Fresken aus der ersten Hälfte des 14. Jhdts. 331 – Taufe Christi 330

London, Slg. Benson, Duccio, 4 Predellenbilder 239, Abb. 192 – Lippo Memmi 278 – Britisches Museum, Zeichnung für die Domkanzel Florenz 158 – Buckingham-Palast, Triptychon in der Art Duccios 238 – National-Galerie Niccolo di Buonaccorso 289 – Jacopo di Cione (?), Krönungstafel 305 – Duccio, Predellen 239 – Triptychon in der Art Duccios 238 – Pietro Lorenzetti 281 – Margaritone von Arezzo 252 – Giusto di Giovanni di Menabuoi 325 – Orcagna 302 – Ugolino da Siena, Altar aus S. Croce, Florenz 242, Abb. 195 – Victoria- und Albert-Museum, Nardo, Marienkrönung der Jonides Slg. 304 – Verkündigung u. zwei Erzengel 144

S. Lorenzo alle Serre bei Rappalono, Pieve, Grab des Cacciaconte 151

Lucca, S. Angelo in Campo 118 – Dom 119 – Dom, Fassade 120, 121 – Nicola Pisano 129 – Domopera, Altarfragment 144 – S. Frediano 119 – Fassadenmosaik 231 – S. Giulia, Kreuz 230 – S. Maria dei Servi, Kreuz 230 – S. Michele, Kreuz 230 – Museum, Engel 144 – Pinakothek, Berlinghieri, Kreuz aus dem Convento degli Angeli 229 – Deodato Orlandi, Kruzifix aus S. Cerbone 231 – Reliefs 160 – S. Salvatore 118

Lyon, Museum, Verkündigungsgruppe im Stil Ninos 176

Macerta, Dom, Nuzi, Triptychon 318

Mailand, St. Ambrogio, Altarbekleidung 21, 71 – Apsismosaik 319 – Bogenfresken 62 – Ciborium über dem Hochaltar 68/70 – Freskenreste 320 – Kanzel 74 – Kapitelle 74 – Vorhof 74 – Ambrosiana, alte Zeichnung nach Giotto 260 – Bibliotheca Trivulziana, Beroldo-Kodex 332 – Brera, Marienkrönung Nr. 227 320 – Slg. Cagnola, Jacopo del Casentino 295 – Chiesa rossa, Christus in der

Mandorla 330 – Dom 182, 190 – Skulpturen 192/193, Abb. 157 – Erzbischöfliches Palais, Freskenreste 331 – S. Eustorgio, Altar 185 – Arca des hl. Petrus 183 – Giovanni di Balduccio, Arca 150 – Gräber des Stefan I. und Uberto III. Visconti 150 – Kapelle der Magier, Altar 150 – Hochaltar 150 – S. Marco, Grab des Lanfranco Settala 150, 184 – Grab des Salvarino Aliprandi 150, 192 – Heiliger in Fresko 331 – Museo archeologico, Sarkophag des Giovanni da Fagnano 192 – Giovanni di Balduccio, Portal 150 – Grab des Barnabò Visconti aus S. Giovanni in Conca 184 – Madonnen von den Stadttoren 186 – Reitergrab des Barnabò Visconti 192 – Palazzo della Ragione, Reiterrelief 98 – Poldi-Pezzoli-Museum, Ambrogio Lorenzetti 283 – Slg. Trivulzi, Giovanni di Balduccio, Grab 150 – Slg. Verzocchi, Cimabue (?), Madonna 248

Mantua, Kirche del Gradaro, Abendmahl 320 – Mathäuskommentar aus S. Benedetto di Polirone 63 – Psalter aus S. Benedetto di Polirone 63

S. Maria del Lago bei Moscufo 110

S. Martino a Mensola, Taddeo Gaddi, Madonnentriptychon 294

Massa Maritima, Dom, Giovanni Pisano 139 – Goro di Gregorio, Arca des hl. Cerbone 151, 152 – Ambrogio Lorenzetti, Altartafel 286

Mensano bei Casole 115

Messina, Dom, Goro di Gregorio, Grab 151, 152

Mocchirolo, Fresken 331 – Fresken um 1370 306

Modena, Dom 182 – Inschrift über dem Hauptportal 76 – Hauptfront 76 – Kanzelfragmente 87 – Porta dei Principi 76, **79/80**, 82 – Porta della Peschiera 76, **80** – Umrahmung des Hauptportals 79 – Relief der Wahrheit 81 – Serafino Serafini, Altar 328 – Galerie, Tommaso 327 – Museo Civico, Kapitell 87

Monopoli, Dom, Skulpturen 100/101

Monreale, Dom 118 – Mosaiken 31

Monte Cassino 49, 51, 52, 57 – Capella del Crocefisso 52 – Exultetrollen 56, 57 – Miniaturen 199 – Predigt-Handschrift des Mönches Leo 55/6

Monte Oliveto Maggiore, Kloster, Spinello Aretino, Altar 313, 314

Monte San Savino, Margaritone von Arezzo 252

Monza, Dom 182 – Kaiserkanzel 185 – Paliotto 186 – Matteo da Campione, Fassade 192 – Kaiserkanzel 192 – Palast der Königin Theodolinde, Fresken 61

München, Slg. Nemes, Bernardo Daddi (?) 298 – Pinakothek, Diptychon Nr. 979 u. 980, 321, – Giottowerkstatt 265 – Starnina (?) 313 – Antonio Veneziano (?) 309 – Staatsbibliothek, Evangeliar Heinrichs II. 17 – Giovanni di Benedetto da Como, Gebetbuch der Bianca v. Savoyen 332 – Psalter aus der nördl. Lombardei 62

Murano, Dom, Holzrelief des hl. Donatus 187 – Stifterporträts neben dem Relief des hl. Donato 320

Naumburg, Dom, Stifterfiguren 24/5

Neapel, S. Antonio, Niccolò di Tommaso 305 – Camaldoli, Kloster, Spinello Aretino, Altarbild 313 – S. Chiara, Timo di Camaino, Grab 149 – Gräber Isabellas und Raimondos del Balzo 181 – Grab Ludwigs von Durazzo 181 – Legende der hl. Katharina 149 – Merlottograb 181, Abb. 147 – Minutograb 181 – S. Domenico Maggiore, Ghissi, Gemälde 318 – S. Incoronata, Fresken des 14. Jhdts. 318 – S. Lorenzo, Timo di Camaino, Gräber 149 – Fresken 318 – Grab der Herzogin Catharina von Calabrien 180 – S Maria Donna Regina, Timo di Camaino, Grab 149 – Cavallini, Fresken 213, 214, 318, Abb. 172 – S. Martino, Museum, Timo di Camaino 149 – Nat.-Museum, Bilder des 14. Jhdts. aus S. Incoronata 318, Abb. 251 – Taddeo Gaddi 294 – Simone Martini 273, 274 – S. Restituta, Lellus (?), Mosaik 318 – Schloß, Giotto 264

New Haven, Yale Universität, Jarves Slg. 3 Täfelchen in der Art Berlinghieris 231 – Magdalenenmeister (?), Madonna 245 – Orcagna(?), Petrus und Johannes 302

New York, Slg. Blumenthal, Altar 246 – Timo di Camaino 148 – Bourgois-Galerie, Cäcilienmeister (?) 267 – Slg. Clark, Andrea Vanni 287 – Slg. Goldmann, Relief mit thronender Maria 149 – Slg. Hamilton, Cimabue, drei Täfelchen 250 – Historische Gesellschaft, Taddeo Gaddi 294 – Nardo (?) 304 – Slg. Lehmann, Taddeo Gaddi 294 – Ambrogio Lorenzetti 286 – Metropolitanmuseum, Taddeo Gaddi 294 – Giottowerkstatt 265

Nonantola bei Modena, Abteikirche, Reliefschmuck des Portals 92

Oristano, Sardinien, S. Francesco, Nino, Bischofsfigur 176

Orvieto, S. Agostino, Nicolo di Nuto, Holzkruzifix 153 – Dom 154 – Fassade 11, 153—156 – Fra Guglielmo 144 – Orcagna, Mosaiken 301 – Piero di Puccio, Chorfresken 317 – Piero di Puccio, Mosaiken der Fassade 317 – Pfeilerreliefs 153 – Sakristei, Nicolo di Nuto, Holzkruzifix 153 – Domopera, Simone Martini, Polyptychon 274 – Lippo Memmi, Madonna della Misericordia 277, Abb. 223 – Madonna aus S. Francesco 277 – Statuen 144 – Grab des Wilhelm de Braye, Arnolfo di Cambio 145 – Servitenkirche, Coppo di Marcovaldo, Madonna 244

Oxford, Christ Church College, Pacino di Bonaguida (?) 291

Padua, Akademie der Wissenschaften, Guariento 324 – Arenakapelle, Giotto, Fresken 254, 260—262, Abb. 210, 211 – Giovanni Pisano 137, 140, 141 – Andriolo de Sanctis, Grab 190 – Baptisterium, Giusto di Giovanni di Menabuoi, Fresken 324, Abb. 257 – Dom, Giovanni Gaibano, Epistolar mit Miniaturen 320 – Eremitanikirche, Fresken der Augustinuskapelle 325 – Guariento, Chorfresken 324 – Marienkrönung über dem Sarkophag des Dotto 326 – Andriolo de Sanctis, Gräber 189 – S. Giustina, Sarkophag des hl. Lukas 183 – Sakristei, Portalskulpturen des gleichnamigen Klosters 98 – Kapitularbibliothek, Nicoletto Semitecolo, 6 Tafeln von 1367 323 – S. Michele, Jacopo, Marienzyklus 326 – Museum, Giovanni da Bologna 323 – Guariento 324 – Oratorium des hl. Georg, Altichiero und Avanzo, Fresken 325, 326 – Palast, Altichiero und Avanzo, Fresken im großen Saal 325 – Palast der Carraresen, Guariento, Fresken 324 – Palastkapelle, Guariento, Fresken 324 – Pinakothek, Lorenzo Veneziano 322 – Santo, Grab des Rainero degli Arsendi 190, Abb. 152 – Giusto di Giovanni di Menabuoi, Fresken in der Capella S. Luca 324 – Kapelle S. Felice 189 – Altichiero und Avanzo, Fresken 325

Palermo, Mosaiken 31 – S. Nicolo Reale, Antonio Veneziano (?) Tafel 309

Paris, Slg. Artaud de Montor, Puccio di Simone 305 – Clunymuseum, Holzengel 176 – ehem. Slg. Le Roy, Giovanni da Milano (?) 308 – Louvre, Cimabue (?), Madonna aus S. Francesco in Pisa 248 – Bernardo Daddi 296 – Fassadenfigur vom Dom, Florenz 172 – Giottowerkstatt 265 – Simone Martini 277 – Meister des Georgskodex 279 – Lorenzo Veneziano 322 – Musée des Arts décor., Tafelbild thronende Madonna, 246 – Nationalbibliothek, Psalter des hl. Ludwig 20 f. – Giovanni di Benedetto da Como, Werkstatt, Gebetbuch (cod. lat. 757) 332

Parma, Baptisterium, Johannisfresken 320 – Skulpturen im Innern über den Türen 91 – Engelfiguren in den Nischen des Erdgeschosses 91 – Monatsreliefs 94 – Pinakothek, Tafel des hl. Zenobius aus dem Dom, Florenz 231, 243

Pavia, S. Michele 74 – Fassadenreliefs 75 – Museum, Bischofsfigur in Hochrelief 73 – Palazzo Malaspina, Steinsarkophag der Teodota 67 – S. Pietro in Ciel d'Oro 74 – Arca des hl. Augustinus 183, 192, Abb. 156 – S. Teodoro, Fresko 320

Perugia, Brunnen, Arnolfo di Cambio 145 – Nicola Pisano 132 – Giovanni Pisano 137 – S. Dominico, Arnolfo di Cambio 145 – Dommuseum, Triptychon 313 – S. Francesco al Prato, Fresko mit Tod Mariae 317 – Galeria nazionale, Kreuz von 1272 225 – Kreuz mit der Geißelung 215 – Rosenwunder der hl. Elisabeth 317 – Museum, Brunnenstücke, Arnolfo di Cambio 145 – Kruzifix (Nr. 18) 251 – Kruzifix von 1272 251 – Palazzo communale, Figuren vom Tor 151 – Fresken in der Sala dei Notari 214 – Pinakothek, Halbfigurenbild der Maria 238 – Vigoroso, Madonna 234

Pescia, Museum, Buffalmacco (?) 267 – S. Franzesco, Bonaventura Berlinghieri, Altar 230, Abb. 183

Philadelphia, Slg. Johnson, Agnolo Gaddi 311 – Geburt Christi 215 – Giottoschule 270

Piacenza, Dom, Madonna 320 – Portal 82 – Nebenportale der Hauptfront 85

Piove di Sacco, Maestro Paolo (?) thronende Madonna 321

Pisa, Baptisterium 115, 118, 119 – Kanzel 124, **126** – Giovanni Pisano 137 – Campo Santo 115, 116 – Aedicula über dem Eingang 147 – Andrea da Firenze, Fresken 306, 307 – Capella Aulla, Nino, Scarlattigrab 175 – Christus in der Mandorla 146 – Francesco da Volterra (?), Fresken 317 – Freifiguren vom Grab Kaiser Heinrichs VII. 147 – Fresken nach 1350 315, 316, Abb. 248, 249 – Taddeo Gaddi, Hiobsfresken 294 – Giovanni di Giovanni 315 – Giovanni Pisano 140 – Piero di Puccio, Fresken an der Nordwand 317 – Antonio Veneziano, Fresken der Rainerlegende 309, Abb. 244 – S. Caterina, Simone Martini, Altarblatt 274 – Nino, Saltarelligrab 175 Abb. 143 – Francesco Traini, Altar 314 – Verkündigung 176 – Dom 118 – Apsismosaik 246, Abb. 199 – Timo di Camaino 147 – Cimabue, Johannes im Apsismosaik 248, Abb. 199 – Giovanni di Coscio del Gese, Chormosaiken 315 – Grab des Kaisers Heinrich VII. 146, 147 – Kuppel 309 – Giovanni Pisano 137, 140 – S. Francesco, Taddeo Gaddi, Fresken 293 – Tommaso Pisano, Altar 176 – S. Frediano, Kreuz 225 – Gherardescagrab 146 – S. Maria della Spina 146 – Hochaltar 176 – Nino, säugende Madonna 176 – St. Martha, Kreuz 225 – S. Martino, Nino (?), hl. Martin 176, Abb. 144 – Enrico di Tedice, Kreuz 225 ,Abb. 180 – S. Michele in Borgo 146, 147, 148 – Museo civico, Altartafel mit Christus aus S. Silvestro 227 – Altartafel d. hl. Katharina aus S. Silvestro 227 – Barnaba da Modena 327 – Timo di Camaino 147 – Giovanni da Milano 308 – Holzmaria 176 – Kreuz (Nr. 15) 224, 225 – Kreuz und Kreuzabnahme 226 – Marientafel (Nr. 7) 228, 238, Abb. 182 – Simone Martini 274 – Jacobo di Michele 315 – Giovanni di Nicola 315

– Deodato Orlandi, Maria u. 4 Heilige 231 – thronende Maria 231 – Cecco di Pietro 315 – Tafel der hl. Anna (Nr. 16) 228 – Francescò Traini 315 – Verkündigung 176 – S. Pierino, großes Kreuz 228 – S. Pietro a Grado, Fresken 221 – Priesterseminar, Francesco Traini 315 – S. Raniero, Giunta, Kreuz 226 – Kruzifix des Giunta Pisano 225 – Rathaus, Giovanni di Coscio del Gese, Fresken 315
Pistoja, S. Andrea 117 – Giovanni Pisano 136 – S. Bartolommeo in Pantano 120, 122 – Dom, Grab des Cino di Sinibaldi 153 – Kanzel 122 – Kanzel, Fra Guglielmo 144 – Kreuz mit 6 Seitenszenen 244 – Coppo di Marcovaldo, Fresken 243 – Nicolo Pisano 132 – Silberpaliottos 162, Abb. 124 – S. Francesco, Puccio Capanna, Madonna in der Türlünette 270 Abb. 220 – Taddeo Gaddi, Fresken 294 – S. Giovanni Fuorcivitas 117 – Taddeo Gaddi, Polyptychon 293 – Giovanni Pisano 137, 140 – S. Guiseppe 122 – Museum, Magdalenenmeister (?), Altartafel aus S. Francesco 245
Pizzighettone, S. Bassano, Giovanni di Balduccio, Reliefs 150
Plausdorf, Slg. v. Goldammer, Bernardo Daddi (?) 298
Poitiers, Palast 216
Pomposa, Refektorium, Giuliano da Rimini (?), Fresken 328, Abb. 259
Prata Ansidonia 110
Prato, Bernardo Daddi, Polyptychon 298 – Dom 120 – Agnolo Gaddi, Fresken i. d. Kapelle d. hl. Cintola 310,311 – Fresken der Johannes- und Margaretenlegende 313 – Giovanni Pisano 137, 140 – Galerie, Giovanni da Milano 307 – Kastell Friedrichs II. 127 – S. Nicolò, Portallünette 308
Providence,(Amerika),Museum, Madonna 168

Ravello, Kathedrale 108
Ravenna 61 – S. Giovanni Evangelista, Vorhalle 185 – S. Maria in Porto fuori, Fresken aus dem Marienleben 328 – S. Vitale, frühbyzantinisches Mosaik 17
Richmond, Slg. Cook, Naddo Ceccharelli 278
Rignano Flaminio, SS. Abbondio ed Abbondanzio, Fresko 45/6
Rimini, S. Agostino, Bitino da Faenza (?), Fresken 329 – S. Guiliano, Bitino da Faenza, Altar 329 – S. Maria di Pomposa, Vitale da Bologna, Fresken 329
Rom, S. Balbina, Grab des Stefano dei Surdi 179 – S. Bartolommeo all' Isola 112 – S. Cecilia, Apsismosaik 35 – Arnolfo di Cambio, Tabernakel 145 – Cavallini, Fresken 210, 212, Abb. 171 – Cavallini, Weltgerichtskomposition 196 – Zerstörter Tribünenbogen 34 – S. Cesareo 112 – S. Clemente, Apsismosaik 195, 196, 197, Abb. 159 – Fresken 195 – Unterkirche 5, 32, 36, 37 – Fresken 37/39, 41/42, 46/8, 57 – Slg. Corsini, Giovanni da Milano 308 – SS. Cosma e Damiano, Fresken 195, 201 – Mosaik a. d. 6. Jhdt. 35, 40 – S. Crisogno, s. S. Grisogno – Unterkirche, Fresken 40 – S. Croce in Gerusalemme, Fresken 195, 198, 199 – S. Francesco a Ripa, Cavallini, Fresken 210 – Gal. nazionale, Giusto di Giovanni di Menabuoi, Skizzenbuch 324 – S. Giorgio in Velabro, Fresken 213 – S. Giovanni in Laterano 112 – Grab des Riccardo Annibaldi 178 – Tabernakel 180 – Torriti, Apsismosaik 207, 208 – S. Giovanni a Porta latina, Fresken 195, 199 – S. Giovanni e Paolo, Christusfresko 201 – Unterkirche, Fresken 41/2 – S. Grisogno, Cavallini, Fresken 210, madonna 214 – Lateran, Ciborium des Deodatus 178 – Fresken im Sitzungssaal 194 Giotto (?), Bruchstück aus dem Portikus 260 – Giottino, Fresken 299 – Grab des Kardinals Duraquerra di Piperno 179 – Grab des Kardinals Giustiniano 178 – Kreuzgang 111, 112 – Lateranmuseum, Fresken aus S. Agnese 202 – – S. Lorenzo fuori l. m. 111, 112 – Fresken 195 – Fresken 202, Abb. 163 – Vorhalle, Fresken 205 – S. Marco, Apsismosaik 35, 36 – Tribunenbogenmosaik 37, 48 – S. Maria Antiqua am Palatin 33, 34, 37, 39 – S. Maria Araceli 112 – Fresko am Grab des Kardinals Matteo d'Acquasparta 206, Abb. 166 – Grab des Kardinals Matteo d'Acquasparta 179, Abb. 166 – Madonnenmosaik 206 – S. Maria in Cosmedin 111 – Ciborien 178 – Fresken am Tribunenbogen 39, Fresken im Langhaus 39/40 – S. Maria Maggiore, Arnolfo di Cambio, Praesepe 145 – Fresken mit Prophetenbüsten 209 – Grab des Bischofs Gonsalvo Rodriguez 179 – Grab des Kardinals Gonsalvo 206 – Rusuti, Fassadenmosaiken 215 – Torriti, Apsismosaik 196, 207, 208, 209, Abb. 167, 168 – S. Maria sopra Minerva, Giovanni di Cosma, Grab des Guglielmo Durante 179, 206 – S. Maria della Navicella 34 – S. Maria Nuova, jetzt S. Francesca Romana, Apsismosaik 195–198 – S. Maria in Pallaria, heute S. Sebastianello, Fresken 40/41, 42, 43, 45, 50 – S. Maria in Trastevere 111 – Altar und Grab des Kardinals Philipp von Alençon 180, Abb. 146 – Apsis- u. Fassadenmosaik 195 - 198, Abb. 160, 161 – Cavallini, Mosaiken 210, 211, Abb. 170 – Madonna 215 – S. Maria in Vita Lata, Unterkirche, Fresken 40 – SS. Nereo ed Achilleo 34 – Oratorium Johannes VII an S. Peter 34 – Oratorium S. Venetiano am Lateran 34 – Palazzo Venezia, Berlinghieri, Kreuz aus S. Donino, Lucca 230 – Tafelbild in der Art des Cavallini 215 – Madonna aus Acuto, Holz 177 – Simone Martini 274 – Tafel 321 – S. Paolo fuori l. m. 111, 112 – Apsismosaik 195, 200 – Arnolfo di Cambio, Tabernakel 145 – Cavallini, Fresken 195 – Fresken des Langhauses 210, Abb. 169 – Fresko über dem Eingang 213 – Mosaiken von der Fassade 214 – Freskenzyklen 194 – Kreuzgang, Abendmahlsbild 40 – Frühchristliches Mosaik 199 – Paschalismosaiken 35 – Slg. Pasini, Barnaba da Modena (?), Himmelfahrt 327 – S. Passera, Apsisfresken 205 – S. Peter 111 – Fresken des Papstes Formosus 39 – Giotto, Altartafel 254, 257, Abb. 207, 208 – Navicella 254, 258 – Grotten, Grab Bonifaz VIII. Arnolfo di Cambio 145 – Kapitelarchiv, Georgskodex 277, 279 – Sakristei, Giotto 257, 258, Abb. 207, 208 – Alte Petersbasilika, Apsismosaik 199 – Freskenzyklen 194 – Vorhalle, Fresken 214 – Privatbesitz, Franziskusmeister, zwei Apostel 251, Abb. 202 – S. Prassede, Apsismosaik 35 – Fresken des Querschiffes 39 – Grab des Kardinals Anchiera 178, Abb. 145 – SS. Quattri Coronati, Sylvesterkapelle, Fresken 195, 200, 201, Abb. 162 – S. Saba, Oratorium der hl. Silvia, Fresko 40 – S. Sabina 111 – Sancta Sanctorum, Fresken 214 – Mosaiken 199, 206 – Slg. Sterbini, Giottoschule 270 – Pietro Lorenzetti 280 – Simone Martini (?) 273 – ehem. Slg. Stroganoff, Apostelköpfe 214 – Duccio, Gottesmutter 237 – Simone Martini 276 – Matteo di Pacino 305 – S. Tommaso in Formis, Christusfresko 203 – S. Urbano alla Caffarella bei Rom, Freskenzyklus 41, 44/5 – Vatikan, Bibliothek, Benedikt- u. Maurus-Handschrift 56 – Psalter aus Bobbio 62 – Galerie, Giovanni del Biondo 305 – Bernardo Daddi 297, 298 – Agnolo Gaddi 311 – Ghissi 318 – Pietro Lorenzetti 280 – Margaritone von Arezzo 252 – Simone Martini (?), segnender Christus 273 – Nuzi 318 – Vatikanische Grotte, Büste Benedikts XII. 179
Le Rose bei Florenz, S. Lorenzo, Taddeo Gaddi, Marientafel 294
Rossano, Ponte assiera, Kreuz 225
Rovezzano, S. Andrea, Madonnenbild 230 – S. Michele, Magdalenenmeister (?), Madonna 245
Ruvo, Kathedrale, Portal 102

Salaro, Fresken nach 1366 308
Salzburg, Antiphonar von St. Peter 20 f.
Sarteano, SS. Martino e Vittorio, Giacomo di Mino, Madonna 288
Sarzana, Kreuz v. 1138 223
Scala bei Ravello 108
Sens, Kathedrale, Glasfenster 8
Settignano, Slg. Berenson, Simone Martini (?) 273
Siena, S. Agostino, Simone Martini (?), Agostinolegende 276 – Lippo Memmi, Tafel 277 – Akademie, Altarbilder (Nr. 6 u. 7) 234 – Benizzi-Predella 151 – Bildtafeln (Nr. 4 u. 5) 234 – Bernardo Daddi (?), Kreuzigung 295, 296 – Duccio, Madonna mit 3 Franziskanern 237, Abb. 189 – Duccio, Polyptychon (Nr. 28) 238 – Duccio, Triptychon (Nr. 35) 238 – Bartolo di Fredi 288 – Paolo di Giovanni Fei 289 – Paliotto (Nr. 15) 235, Abb. 188 – Ambrogio Lorenzetti 283, 284, 286 – Pietro Lorenzetti (Nr. 61) 281 – Pietro Lorenzetti, Predellentafeln 281 – Ugolino Lorenzetti (Nr. 42–44) 286 – Madonna aus S. Chiara (Nr. 39) 242 – Giacomo di Mino 288 – Paliotto von 1215 (Nr. 1) 222, 232 – Petrusaltar 222 – Dreiteilige Tafel (Nr. 8) 234, Abb. 187 – Triptychon (Nr. 47) 238 – Andrea Vanni 287 – Andrea Vanni (?) 287 – Archiv, Ambrogio Lorenzetti Biccherna-Deckel 285 – S. Bernardino, Giovanni di Agostino, Madonna 152 – Dom 115 – Giovanni di Agostino, Madonna 152 – Capella del Voto, Madonna 233 – Timo di Camaino 148 – Simone Martini, Verkündigung 276 – Giovanni Pisano 137, 139, 140 – Nicola Pisano 128, 130/1 – Dombibliothek, Lippo Vanni, Chorale 4 288 – Domopera, Duccio, Maestà 236, 239–42, Abb. 191–193 – Ambrogio Lorenzetti, Altarteile 283 – Pietro Lorenzetti, Geburt Mariae 282 – Madonna 233, Abb. 185 – S. Domenico, Andrea Vanni, Fresko der hl. Katharina 287 – S. Domenico e Sisto, Lippo Vanni 288 – S. Francesco, Ambrogio Lorenzetti, Fresken 283 – Andrea Vanni, Madonnenhalbfigur 287 – Galerie, Bernardo Daddi 295 – Kreuz 224 – S. Maria degli Servi, Coppo di Marcovaldo, Madonna 243, Abb. 197 – Museum, Spinello Aretino 314 – Palazzo Publico, Verkündigung 156 – Palazzo Saraceni, Madonna aus Anf. 13. Jh. 222 – Madonna als Hypsolytera 233 – Mütterliche Madonna 233 – Rathaus, Guido da Siena, Große Madonna aus S. Domenico 233, Abb. 186 – Saal der Neun, Ambrogio Lorenzetti, Fresken 283, 284 – Rathaussaal, Simone Martini, Majestas 273 276, Taf. XVI – Scalahospital, beide Lorenzetti, Fresken 279 – Seminar, Ambrogio Lorenzetti, Stillende Madonna 284, Abb. 228 – Lippo Vanni 288 – Servikirche, Pietro Lorenzetti, Fresken 281 – Coppo di Marcovaldo, Madonna 222 – Lippo Memmi, Madonna 278 – Giacomo di Mino, Madonna 288 – S. Spirito, Andrea Vanni, Madonnenhalbfigur 287 – S. Stefano, Andrea Vanni, Altartafel 287
Sigmaringen, Maestro Paolo, Marienkrönung 321
Solaro, Freskenzyklus um 1366 231
Sorgiano, Margaritone von Arezzo, hl. Franz 252

Spoleto, S. Ansano, Kryptafresken 60, 252 – Basilika San Salvatore 112 – Dom, – Alberto Sotio, Kruzifix aus S. Giovanni e Paolo 251, Abb. 178 – S. Giovanni e Paolo, Sotius, Kreuz 223, Abb. 178 Fresken 251, Abb. 203 – S. Paolo, Fresken 252 – S. Pietro 112 – Rathaus 112
Straßburg, Museum, Taddeo Gaddi 294 – Giottoschule 270
Stuttgart, Maestro Paolo, Gottesmutter 321
Subiaco, Sacro Speco, Barna (?), Fresken der Oberkirche 278 – Fresken der Unterkirche und Gregoriuskapelle 203, 204, Abb. 164 – Unterkirche 216

Terano, Portal 178
Terenzano, Pacino di Bonaguida (?), Polyptychon 291
Tivoli, S. Francesco, Bartolommeo Bolgarini, Madonna 289 – S. Silvester, Apsisfresko 45 – Fresko 199
Tolentino, S. Niccolò, Giovanni Baronzio (?), Fresken 329 – Fresken 317
Torcello bei Venedig, Dom, Chorschranken 95
Trani, Kathedrale, Hauptportal 102
Trau in Dalmatien, Dom, Hauptportal 97
Tressa, S. Maria, Madonna 233
Treviso, Dom, Grab des Bischofs Castellano da Salomone 184 – Grab des B. Enrico 184 – S. Francesco, Tommaso, Fresken 327 – Museum Tommaso 327 – S. Niccolò, Tommaso, Fresken im Kapitelsaal 327 – Tommaso, Madonna 327
Troja (Capitanata), Dom, Bronzetüren 103 – Skulpturen 101
Troyes, Kathedrale, Elfenbeinkasten im Schatz 84
Turin, Galerie, Barnaba da Madonna 327, Abb. 258 – Museo civico, Timo di Camaino 147

Udine, Sarkophag des B. Odorico da Pordenone 183
Urbania, Pietro da Rimini, Kruzifix 328
Urbino, Galerie, Giovanni Baronzio 328

Val di Pesa, S. Casciano, Tafeln in der Art Ugolino da Sienas 242
Valle Pror Porclaneta bei Rosciolo, S. Maria 110
Venedig, Akademie, Jacobello Alberengo 323 – Jacobello di Bonomo 323 – Caterino 322 – Giovanni da Bologna 323 – Madonnenrelief von der Scuola della Carità 188 – Maestro Paolo-Schule, Triptychon Nr. 14 322, Abb. 254 – Polyptychon Nr. 21, 26 320 – Lorenzo Veneziano 322, Abb. 255 – SS. Apostoli, Fresko um 1300 320, Abb. 252 – Frarikirche, Holzstatue Savellos 184 – S. Giovanni e Paolo, Grab des Dogen Marco Cornaro 176, 188, 190, Abb 154 – Grab des Dogen Michele Morosini 188 – Grab des Antonio Venier 188 – San Marco 29 –, 95 – Grab des Dogen Andrea Dandolo 188, 190 – Hauptportal-Reliefs 96, 97 – Masegne, Lettner 185 – Mosaiken 31 – Reliefplatten an den Außenwänden 95 – Reliefs unter den Arkaden im rechten Seitenschiff 95 – Engel an den Pfeilerecken der Kuppel 95 – Sarkophag des Dogen Bartolomeo Gradenigo 189 – S. Maria della Salute, Sakristei, Relief aus der Kirche SS. Filippo e Giacomo 97 – S. Maria dei Servi, Nicoletto Semitecolo, Fresken der Capella del Centurione 323 – Museum Correr, Lorenzo Veneziano 322 – Palazzo Ducale, Guarienti, Paradies 323, 324 – Maestro Paolo, Tafel für die Kapelle 321 – Südfenster 190 – S. Paolo, Madonna mit Petrus und Paulus 182 – Madonnenrelief 187, Abb. 151 – Slg. Querini-Stampalia, Donato und Caterino, Marienkrönung 322 – Seminario patriarcale, Sarkophag des Dogen F. Dandolo 187 – S. Simeone Grande, Relief des hl. Hermolaus 187 – S. Simone Propheta, Grab des Simone Propheta 179 – S. Zaccaria, Lorenzo Veneziano, Madonna 322
Venere, S. Giovanni 110
Venosa, Benediktinerkirche 101
Vercelli, S. Andrea, Lunettenrelief des linken Seitenportals 98 – Museum, Fragmente einer Anbetung der Könige 98
Verona, S. Anastasia, Altichiero, Fresko über dem Grab der Cavalli 326 – Grab des Guglielmo da Castel barco 187 – Portal 186 – Baptisterium, Reliefs des Taufbekkens 9 – Dom, Altar der hl. Agatha 186 – Portal 82, 84 – Reliefs des Pontile 86 – Taufbecken 85/6 – Taufbrunnen 186 – Erzbischöflicher Palast, Sitzende Madonna 186 – S. Fermo, Martino, Fresko neben der Kanzel 327 – Fresko über dem Haupteingang 327 – Fresken von 1321 325 – S. Fermo Maggiore, Kanzel 185 – Pietagruppen 185 – Turone (?), Kreuzigung 325 – Grottenheiligtum bei SS. Celso e Nazaro, Fresken 61 – S. Maria antiqua, Friedhof-Grabbauten der Scaliger 186—187, Abb. 150 – Scaligergräber 182, 183 – Museum, Apostelstatuette 186 – hl. Martha aus S. Fermo 186 – Fresko aus S. Trinità 326 – Turone 325 – Scaliger-Palast, Altichiero und Avanzo, Fresken 325 – S. Zeno 119 – Bronzetür 72/73 – Chorbrüstung, Marmorfiguren 98 – Chorschranken 185, 186 – Fresken 320, 325 – Fresko im Chor 327 – Krypta, Sarkophag 73 – Reliefs an der Hauptfront 81 – Portal 82, 84
Vézelay, Tympanon 81
Vezzolano, Fresken 331
Viboldone, Badia, Fresken 331 – Fresken von 1349 308
Vicenza, Kathedrale, Lorenzo Veneziano, Altar 322 – S. Lorenzo, Portal 185, 188 – Museum, Maestro Paolo 321
Vico l'Abate, Ambrogio Lorenzetti, Marientafel 283
Villa Basilica, S. Maria Assunta, Kreuz 230
San Vincenzo al Volturno, Krypta, Fresken 49/51, 54, 62
Volterra, Arca des hl. Oktavian 152 – Grab des Ricciardi 152 – Kapelle des Tarlati 153 – S. Michele, Fassade 144
Vulturella, S. Maria, Madonna 177

Wien, Slg. Lanckoronski, Fra Guglielmo 144 – Liechtenstein-Gal., Simone Martini-Schule 275 – Museum, Tommaso 327

INHALTS-VERZEICHNIS

Vorwort.

Zur Einführung in das Wesen der mittelalterlichen Kunst . . . . . .
Die kirchlichen Voraussetzungen der mittelalterl. Kunst 2, Der Anteil der Nationen an der mittelalterl. Kunst 14

Italien. Einführung. 29

1. Die Malerei des frühen Mittelalters 32
A. Rom 33
B. Unteritalien 49
C. Ferentillo 58
D. Oberitalien 60

2. Die Plastik des frühen Mittelalters 64
A. Oberitalien 64
B. Unteritalien, Rom, Umbrien 99
Apulien 100, Campanien und Sizilien 104, Die Abruzzen 109. Rom 110. Umbrien 112.

3. Die Plastik des späten Mittelalters 114
A. Toskana 114
12. Jahrhundert 114
13. Jahrhundert 120
Lucca 120, Florenz 122, Arezzo 123, Pisa, Nicola Pisano 124, Giovanni Pisano 133, Schüler und Nachfolger, Nic. Pisanos 142, Schüler und Nachfolger Giov. Pisanos 146.

14. Jahrhundert 151
Siena 151, Florenz 156, Pisa 175, Holzplastik in Mittelitalien 177.
B. Rom 178
C. Neapel 180
D. Oberitalien 181
Verona 186, Venedig 187, Bologna 190, Mailand 192.

4. Die Malerei des späten Mittelalters 194
A. Rom 194
12.—13. Jahrhundert . . . . . .
Torriti 206, Cavallini 209, Rusuti 215, Subiaco 216, Assisi 217.
B. Toskana 221
12.—13. Jahrhundert . . . . . .
Pisa 225, Lucca 229, Siena 231, Duccio 236, Florenz 242, Cimabue 247, Umbrien u. Einfluß Toskanas 250, Giotto 252, Giottos Schüler 265.
14. Jahrhundert 272
Siena 272, Simone Martini 273, Nachfolger S. Martinis 277, Die beiden Lorenzetti 279, Meister der II. Hälfte des Jahrhunderts 286, Florenz 289, Pacino di Bonaguida 291, Taddeo Gaddi 291, Jacopo del Casentino 295, Bernardo Daddi 295, Giottino 298, Andrea Orcagna 301, Nardo di Cione 303, Andrea da Firenze 306, Giovanni da Milano 307, Antonio Veneziano 309, Agnolo Gaddi 310, Meister des Übergangs 311, Pisa 315.
C. Umbrien 317
D. Neapel 318
E. Oberitalien 319
13. Jahrhundert 319
14. Jahrhundert 320
Venedig 320, Padua 323, Verona 325, Modena 327, Romagna und Emilia 328, Mailand und Lombardei 330.

Berichtigungen und Ergänzungen 332
Künstler-Verzeichnis 333
Orts-Verzeichnis 334
Inhaltsverzeichnis 339

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA W TORUNIU

130,-

BIBLIOTEKA NOT

Biblioteka Główna UMK
300052198049

Biblioteka Główna UMK
300052198049

Biblioteka Główna UMK Toruń
15
F.V 30 436

Biblioteka Główna UMK Toruń
ZBIORY GRAFICZNE
NIE KSEROWAC